

Victor Lindblom

VORSTELLUNGEN UND ÜBERZEUGUNGEN

Zur Grenzziehung zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählwerken mit Untersuchungen zu Max Frischs *Montauk* und Lukas Bärfuss' *Koala*

BRILL | MENTIS

Vorstellungen und Überzeugungen

EXPLICATIO

Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Gottfried Gabriel und Rüdiger Zymner
Begründet von Harald Fricke und Gottfried Gabriel

Victor Lindblom

Vorstellungen und Überzeugungen

Zur Grenzziehung zwischen
fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählwerken
mit Untersuchungen zu
Max Frischs Montauk *und Lukas Bärfuss'* Koala



BRILL
MENTIS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



DOI: https://doi.org/10.30965/9783969752623

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

www.mentis.de

Korrektorat: Dr. Sylvia Zirden
Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-95743-262-9 (hardback)
ISBN 978-3-96975-262-3 (e-book)

Inhalt

Einleitung

> The actual literary works that populate our libraries do not come neatly differentiated into two discrete piles, fiction and nonfiction […]. It is not at all obvious, in practice, where to draw the line.[1]

> There can hardly be a more important question about a piece of writing or speech than this: Is it fiction or nonfiction?[2]

Fiktionalität hat etwas mit der Vorstellungskraft zu tun. Diese Überzeugung ist der Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung. Sie wird breit geteilt, lässt sich aber streng genommen nicht herleiten. So schreibt etwa Kendall Walton: „That make-believe (or imagination, or pretense) of *some* sort is central, somehow, to ‚works of fiction' is surely beyond question."[3]

Auf der Basis dieser Prämisse stellt sich die Frage, wie der Zusammenhang im Detail aussieht. In welchem Sinne hängen Fiktionalität und die Vorstellungskraft zusammen? Spätestens seit dem Erscheinen von *Mimesis as Make-Believe* (Kendall Walton) und *The Nature of Fiction* (Gregory Currie) im Jahr 1990 wird die Frage insbesondere in der Philosophie immer wieder neu diskutiert und unterschiedlich beantwortet. Sie soll hier ein weiteres Mal gestellt werden – aus einer letztlich dezidiert literaturwissenschaftlichen Perspektive.

Der Fokus soll im Folgenden auf der Analyse des Fiktionalitätsstatus von Erzählwerken in der literaturwissenschaftlichen Praxis liegen. Als Beispiele einer solchen Analyse dienen Max Frischs *Montauk* (1975) und Lukas Bärfuss' *Koala* (2014). Es handelt sich um Werke, deren Fiktionalitätsstatus derart umstritten ist, dass sie als paradigmatische Grenzfälle gelten können. Aus diesem Grund wurden sie ausgewählt.

Das übergeordnete Ziel der Untersuchung ist die wechselseitige Erhellung zweier Fragen. Was sind Fiktionalität und Nichtfiktionalität? Und: Welchen Fiktionalitätsstatus haben *Montauk* und *Koala*? Auf diese gleichberechtigt nebeneinanderstehenden Fragen sollen Antworten in Form begründeter Vorschläge erarbeitet werden.

Damit soll erstens ein Vorschlag einer literaturwissenschaftlich operationalisierten Definition von Fiktionalität und Nichtfiktionalität formuliert werden. Gesucht wird eine Explikation und Analysemethode, die den

1 Walton 1990, 89.
2 Currie 1990, 1.
3 Walton 1990, 4–5.

feststehenden Sprachgebrauch so gut wie möglich abbildet und in den Graubereichen schärft. Zweitens sollen Vorschläge zur Klassifikation der notorisch umstrittenen Fälle *Montauk* und *Koala* gemacht werden. Gesucht werden theoretisch reflektierte Klassifikationshypothesen, die den Werken in ihrer Komplexität gerecht werden und potenziellen Einwänden standhalten.

∵

Die methodischen Entscheidungen und zentralen Begrifflichkeiten werden in den Einleitungen zu den Kapiteln schrittweise eingeführt, erläutert und begründet. In Kürze ist die Struktur der Untersuchung die folgende.

Sie gliedert sich zunächst in zwei Teile: Rekonstruktion (I) und Argumentation (II). Im ersten Teil (Kapitel 1 und 2) werden Probleme herausgearbeitet, im zweiten Teil (Kapitel 3 bis 7) Lösungsvorschläge. Der erste Teil dient der Generierung einer Datenbasis, der zweite Teil der Argumentation auf der Basis dieser Daten.

Dabei beziehen sich die sieben Hauptkapitel wie folgt aufeinander. In der *Annäherung* wird der Grenzfallstatus von *Montauk* und *Koala* herausgearbeitet (1). Im ersten *Theorie*-Kapitel werden ausgewählte Fiktionstheorien rekonstruiert (2). In einer ersten *Anwendung* wird der Fiktionalitätsstatus der Werke anhand dieser Theorien analysiert (3). In der *Evaluation* wird die Leistungsfähigkeit der angewendeten Theorien nach definierten Gütekriterien bewertet (4). Im Kapitel *Theorie II* wird auf der Basis der Evaluation ein Vorschlag zur Definition von Fiktionalität und Nichtfiktionalität sowie zu deren Operationalisierung formuliert (5). Im Kapitel *Anwendung II* wird die erläuterte Analysemethode auf *Montauk* und *Koala* angewendet und auf die Probe gestellt (6). Im abschließenden Kapitel *Thesen* werden die verschiedenen Vorschläge zusammengefasst (7).

Damit sogleich zum Ausgangspunkt der Untersuchung: dem genauen Blick auf die Werke.

TEIL I

Rekonstruktion

KAPITEL 1

Annäherung

In diesem Kapitel werden relativ umfassende Beschreibungen und Analysen von Max Frischs *Montauk* und Lukas Bärfuss' *Koala* vorgenommen. Um ‚Annäherungen' handelt es sich insofern, als das später zu reflektierende Fiktionalitätsproblem zunächst sukzessive herausgearbeitet wird. Die zentrale Funktion des Kapitels ist die Bereitstellung der dazu notwendigen Datenbasis.

Am Ende der Annäherungen sollen unter anderem erste Erklärungen für die verschiedenen in der Literaturkritik und Literaturwissenschaft vertretenen Positionen zum Fiktionalitätsstatus der beiden Werke stehen. Der Begriff des Grenzfalls wird im Laufe der Untersuchung geschärft und gehaltvoller bestimmt. Vorerst sollen *Montauk* und *Koala* jedoch allein aufgrund der nachweisbaren Unstimmigkeit als Grenzfälle gelten. Manche halten die Werke für fiktional, andere für nichtfiktional. Manche gehen von einer Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen aus, andere halten den Fiktionalitätsstatus für unbestimmbar.

Die Kapitel zu *Montauk* (1.1) und *Koala* (1.2) sind jeweils in drei Unterkapitel zum Text (1), Kontext (2) und Werk (3) unterteilt. Die Gliederung beruht auf folgenden Minimaldefinitionen: Als ‚Text' soll eine definitive Zeichenfolge gelten, als ‚Kontext' ein textexterner bedeutungsrelevanter Sachverhalt, als ‚Werk' ein ‚Text im Kontext'. Ein literarisches Werk ist demnach die definitive Zeichenfolge eines literarischen Textes im Kontext seiner bedeutungsrelevanten textexternen Sachverhalte.[1] Auf der Basis dieser Stipulation gehen die Annäherungen den Weg vom Text zum Kontext zum Werk.

∴

Die *Text*-Kapitel (1.1.1/1.2.1) sind in zwei Unterkapitel gegliedert: *Handlung* (1) und *Erzählkonzeption* (2). Im Hintergrund steht folgender Textbegriff von

1 Zum zugrunde gelegten Textbegriff vgl. Fricke 2013, 42–44, zum Kontextbegriff vgl. Borkowski 2015, 40–41, zum Werkbegriff vgl. Stecker 2008, 36. Die Bestimmungen werden im Folgenden näher ausgeführt. (Der Zusatz „literarisch" kann hier als Ausdruck der Wertschätzung im Sinne eines evaluativen Konzepts oder als wertneutrale Bezeichnung im Sinne eines erweiterten Literaturbegriffs gefasst werden. Zu diesen konkurrierenden Bestimmungen vgl. Köppe/Kindt 2014, 97–100. Für alternative Konzeptionen von ‚Literatur' vgl. die Beiträge in Gottschalk/Köppe 2006 und Winko/Jannidis/Lauer 2009 sowie den Überblick in Weimar 2007, 443–448.)

Harald Fricke: „Der ‚Text‘ eines literarischen Werks ist das, was zwei verschiedenen, aber in jeder aufweisbar relevanten Hinsicht übereinstimmenden Ausgaben bzw. Repräsentationen dieses Werks gemeinsam ist.“[2] Dieses Gemeinsame ist der Text als definitive Zeichenfolge.[3]

Zunächst wird die Handlung rekonstruiert. Sowohl *Montauk* als auch *Koala* enthalten mehrere Erzählungen. Als ‚Erzählung‘ wird dabei nach der Bestimmung von Tilmann Köppe und Tom Kindt eine temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Folge von Ereignissen verstanden.[4] Diese Ereignisfolgen werden allein aufgrund der im Text explizit oder implizit vergebenen Informationen ermittelt, unterschieden und zitatreich nacherzählt. Danach werden die Erzählweisen analysiert, die sich in den Erzählungen ausmachen lassen, um die Erzählkonzeption zu bestimmen. Die Text-Kapitel sind damit Antworten auf die grundlegenden Fragen, was erzählt wird und wie erzählt wird.

∵

Die *Kontext*-Kapitel (1.1.2/1.2.2) sind in fünf Unterkapitel gegliedert: *sprachlich und medial* (1), *intertextuell* (2), *paratextuell* (3), *generisch* (4) und *sachlich* (5). Im Hintergrund steht folgende Definition und Operationalisierung von Jan Borkowski:

> Als ‚Kontext‘ soll eine *Bezugsgröße* eines Textes oder Textteils bezeichnet werden. Eine Bezugsgröße ist ein textexterner Sachverhalt, der mit dem Text in einem nachweislichen und relevanten *Zusammenhang* steht. Ein Zusammenhang ist im alltagssprachlichen Sinne eine, je nach Kontexttyp spezifisch geartete, Verbindung zwischen Text und textexternem Sachverhalt. Dieser Zusammenhang liegt *nachweislich* vor, wenn er sich empirisch anhand der Untersuchung des Textes oder auch des textexternen Sachverhaltes belegen lässt. […] Der Zusammenhang ist *relevant*, wenn er, vereinfacht gesagt, zur Bedeutung beiträgt.[5]

Die Unterkapitel beruhen auf den folgenden Bestimmungen der Kontexttypen:

> Sprachlich: „Der sprachliche Kontext ergibt sich aus dem Zusammenhang von Realisierungspotenzial (Sprache) und Realisierung (Text).“[6]

2 Fricke 2013, 44 [Hervorhebung entfernt].

3 Vgl. Fricke 2013, 42.

4 Die Beschreibungen und Analysen in den Kapiteln 1.1.1 und 1.2.1 beruhen auf der Terminologie von Köppe/Kindt 2014; zum Begriff der Erzählung vgl. 43–72, hier: 43.

5 Borkowski 2015, 40; für alternative Definitionen von ‚Kontext‘ vgl. 24–32.

6 Borkowski 2015, 278.

Medial: „Der mediale Kontext ergibt sich aus dem Zusammenhang von sprachlich-textuellem Artefakt und materiell-technischem Vermittlungsträger."[7]

Intertextuell: „Der intertextuelle Kontext umfasst diverse Zusammenhänge zwischen dem Text und anderen Texten."[8]

Paratextuell: „Der paratextuelle Kontext ergibt sich aus dem Zusammenhang zwischen dem Text und von ihm abhängigen Zusätzen im Rahmen der Publikation."[9]

Generisch: „Der generische Kontext ergibt sich aus dem Zusammenhang zwischen Exemplar und Typ, das heißt einer oder mehreren Textsorten oder auch Textsortengruppen, denen er angehört."[10]

Sachlich: „Der sachliche Kontext ergibt sich aus dem Zusammenhang zwischen dem in einem Text Geschilderten beziehungsweise Erzählten und Formen von Sachwissen, die von der Textwelt impliziert sind und ergänzt werden müssen."[11]

Auf dieser Grundlage werden in den Kontext-Kapiteln bedeutungsrelevante sowie potenziell fiktionstheoretisch relevante textexterne Sachverhalte von *Montauk* und *Koala* rekonstruiert.

∵

In den *Werk*-Kapiteln (1.1.3/1.2.3) werden die Ergebnisse aus den vorangehenden Kapiteln zusammengeführt und auf die Fiktionalitätsfrage bezogen. Die Kapitel sind in drei Unterkapitel gegliedert: *Signale* (1), *Forschung und Kritik* (2) und *Zwischenfazit: Grenzfall Montauk* bzw. *Koala* (3). Im Hintergrund steht folgende Minimaldefinition des Werkbegriffs von Robert Stecker: „The work is roughly the text in context."[12] Als ‚literarisches Werk' soll in diesem Sinne ein um die bedeutungsrelevanten textexternen Sachverhalte ergänzter literarischer Text gelten.[13]

---

7 Borkowski 2015, 278–279.
8 Borkowski 2015, 279.
9 Borkowski 2015, 279.
10 Borkowski 2015, 279.
11 Borkowski 2015, 280.
12 Stecker 2008, 36.
13 Bei dieser Bestimmung handelt es sich selbstredend um eine vereinfachte, aber heuristisch fruchtbare Stipulation. Zur komplexen Geschichte des Werkbegriffs in der Literaturwissenschaft und zu alternativen Werkkonzeptionen vgl. insbesondere die Einleitung sowie die Beiträge in Danneberg/Gilbert/Spoerhase 2019.

Zunächst werden die herausgearbeiteten Text- und Kontextmerkmale in eine provisorische Liste von Fiktions- und Nichtfiktionssignalen übertragen. Dabei gilt an diesem Punkt der Untersuchung: Bestimmte Merkmale sind *eher typisch* für Fiktionalität und werden als Fiktionssignale gewertet, andere Merkmale sind *eher typisch* für Nichtfiktionalität und werden als Nichtfiktionssignale gewertet. Ist derart von einem „eher typischen" Merkmal die Rede, heißt dies in diesem Kapitel nur, dass sich dieses Merkmal tendenziell häufiger im Text oder Kontext von Werken ausmachen lässt, die nach der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis in und außerhalb der Wissenschaft als fiktional bzw. nichtfiktional gelten. Ob und inwiefern diese vorläufig als Fiktions- bzw. Nichtfiktionssignale gewerteten Merkmale tatsächlich fiktionstheoretisch relevant sind, wird im Laufe der Untersuchung re-evaluiert.

Nach der Auflistung der Signale werden die Positionen in der Literaturkritik und Literaturwissenschaft rekonstruiert und gruppiert. Auf der Basis der zusammengetragenen Liste von Signalen soll erkennbar werden, wie sich die verschiedenen Klassifikationen begründen lassen und auf welche Text- und Kontextmerkmale sich die Autorinnen und Autoren dabei explizit oder implizit beziehen.

Die Annäherungen werden mit einem Zwischenfazit in Form eines Überblicks über das jeweilige Werk als Text im Kontext und als Fiktionalitätsgrenzfall abgeschlossen.

1.1 Max Frisch: *Montauk*

1.1.1 *Text*

1.1.1.1 Handlung

Als Einstieg in das *Montauk*-Kapitel wird die Handlung der Rahmenerzählung (1), der Binnenerzählungen (2) und der Kommentarspur (3) rekonstruiert und nacherzählt.

1.1.1.1.1 *Rahmenerzählung: Die junge Fremde*

„LYNN, sagt sie, als brauche ich nur den Vornamen"

Max Frisch trifft in New York ein. „Ankunft bei Schneesturm, aber kurz darauf ist es wieder Frühling geworden".[14] Er checkt im „FIFTH AVENUE

14 Frisch 1975, 12; GW VI, 624. (*Montauk* wird im Folgenden sowohl nach der Erstausgabe von 1975 als auch nach der Ausgabe der *Gesammelten Werke* (GW VI) von 1976 zitiert. Auf marginale, weder bedeutungsrelevante noch fiktionstheoretisch relevante Unterschiede zwischen den beiden Textfassungen wird in den Fußnoten hingewiesen.)

HOTEL“[15] ein, wo sie „den alten Kunden“[16] erkennen. Es ist sein siebter Aufenthalt in New York. „MUSEUM OF MODERN ART: / Ich sitze in diesem Gartenhof [...] seit zwanzig Jahren und länger: / 1951 / 1956 / 1963 / 1970 / 1971 / 1972“.[17]

Diesmal, im Frühling 1974, ist der 62-jährige Schriftsteller in Amerika, um eine Veröffentlichung zu bewerben. „Warum macht man das“, fragt er sich bei Interviews. „Es muß sein (meint der Verlag) für das Buch –“.[18] Er sagt etwa: „Leben ist langweilig, ich mache Erfahrungen nur noch, wenn ich schreibe.“[19] Weitere Termine stehen fest: „8. 4. NEW YORK / 17. 4. TORONTO / 18. 4. MONTREAL / 19. 4. BOSTON / 22. 4. CINCINNATI / 23. 4. CHICAGO / 25. 4. WASHINGTON“.[20]

Bei einem Interview begegnet Frisch einer jüngeren Frau. „Als ich ihr [...] die weißliche Zotteljacke halte, frage ich [...] nach ihrem Namen. LYNN, sagt sie, als brauche ich nur den Vornamen.“[21] Sie bleibt in Erinnerung: „LYNN / ich könnte anrufen unter einem beruflichen Vorwand.“[22] Vor dem Wiedersehen mit Lynn trifft Frisch einen Kollegen.

> MY LIFE AS A MAN / heißt das neue Buch, das Philip Roth gestern ins Hotel gebracht hat. Wieso würde ich mich scheuen vor dem deutschen Titel: Mein Leben als Mann? Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann.[23]

Frisch und Lynn gehen mittagessen. „Da Lynn nichts gelesen hat, was ich veröffentlicht habe, genieße ich es, einmal lauter Gegenteil zu reden: [...] Öffentlichkeit als Partner? Ich finde glaubwürdigere Partner.“[24] Er schreibe für sich. Frisch bezahlt. „YOU ARE A RICH MAN, I AM SURE, BUT THIS IS A BUSINESS LUNCH, YOU SHOULD NOT PAY FOR THIS, IT’S JUST SILLY“,[25] sagt Lynn.

Ein nächstes Mal treffen sie sich in Lynns Wohnung. „Sie hat ihn eingeladen, weil er neulich diesen Business-Lunch bezahlt habe und weil er, so vermutet

15 Frisch 1975, 17; GW VI, 628.
16 Frisch 1975, 13; GW VI, 625.
17 Frisch 1975, 15; GW VI, 626.
18 Frisch 1975, 13; GW VI, 625.
19 Frisch 1975, 12; GW VI, 624.
20 Frisch 1975, 58; GW VI, 655.
21 Frisch 1975, 12; GW VI, 624.
22 Frisch 1975, 14; GW VI, 625.
23 Frisch 1975, 24; GW VI, 633.
24 Frisch 1975, 28–29; GW VI, 635–636.
25 Frisch 1975, 29; GW VI, 636.

Lynn, seit drei Wochen immer in Restaurants speise."[26] Nach dem Essen zeigt Lynn Bilder ihrer Hochzeit. Frisch erzählt von seiner ersten Ehe. „MAX, YOU ARE A MONSTER",[27] kommentiert Lynn an einer Stelle. – „Sein Name, ausgesprochen mit ihrer Stimme, tönt hell, zum Schluß das kurze X wie auf Xylophon."[28] – An einem anderen Abend kommen sie sich in Lynns Wohnung näher. „Nachher bleibt sie nackt, Lynn in der Kitchenette, während er, der gekleidete Gast, am Tisch sitzt und redet".[29]

Am 5. Mai 1974, einem Sonntag, planen sie einen Ausflug. „Lynn weiß, wo es schön wäre: Montauk. Ihre leichte Zuversicht, daß es schön wäre am Meer, ermuntert ihn zu dem Vorschlag für das nächste Wochenende, sein letztes hier."[30]

Am 10. Mai 1974, einem Freitagabend, kommen sie im Hotel in Montauk an.

„Ein langer leichter Nachmittag"

„Ein Schild, das Aussicht über die Insel verspricht: OVERLOOK."[31] Frisch und Lynn gehen auf einem Pfad, „nicht immer deutlich, ein verwilderter Pfad".[32] In Montauk ist es Samstagvormittag, in „Berlin […] drei Uhr nachmittags".[33] Sie suchen den Aussichtspunkt. „Er weiß, wo sie sich befinden: / MONTAUK / ein indianischer Name; er bezeichnet die nördliche Spitze von Long Island, hundertzehn Meilen von Manhattan entfernt, und er könnte auch das Datum nennen: / 11. 5. 1974".[34]

Die Stimmung ist gelassen. Lynn ist „eingefallen, daß sie, um den Atlantik zu sehen, eigentlich ihre Handtasche nicht braucht".[35] Frisch „kommt […] alles etwas unwahrscheinlich vor, aber nach einer Weile sieht er es als einfache Wirklichkeit".[36] In die Wirklichkeit drängen sich aber Gedanken. „Es stört ihn, daß immer Erinnerungen da sind."[37]

Sie finden keine Aussicht und fahren mit dem Auto los. „Es ist genau Mittag – vielleicht möchte die junge Frau, die Lynn heißt, jetzt lieber allein sein

26 Frisch 1975, 69–70; GW VI, 662–663. (Die Referenz des ‚Ich' und des ‚Er' bleibt dieselbe. Näheres zum Wechsel zwischen Ich- und Er-Form in Kapitel 1.1.1.2 Erzählkonzeption.)
27 Frisch 1975, 79; GW VI, 669.
28 Frisch 1975, 66; GW VI, 660.
29 Frisch 1975, 100; GW VI, 683.
30 Frisch 1975, 117; GW VI, 694.
31 Frisch 1975, 7; GW VI, 621.
32 Frisch 1975, 8; GW VI, 621.
33 Frisch 1975, 7; GW VI, 621.
34 Frisch 1975, 9; GW VI, 622.
35 Frisch 1975, 7; GW VI, 621.
36 Frisch 1975, 7; GW VI, 621.
37 Frisch 1975, 9; GW VI, 622.

anderswo... AMAGANSETT, auch ein indianischer Name; hier steigen sie aus".[38] Lynn schaut sich in einer Boutique um. „Er wundert sich, daß er nicht nervös wird. Irgend etwas denkt das Hirn immer, oft dasselbe, so daß es ihn nicht interessiert, was es denkt."[39] Später erinnert er sich.

> Im Wagen [...] weiß er, was er in der Boutique gedacht hat: – Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie's dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.[40]

Am Strand: „Ein langer leichter Nachmittag."[41] Sie unterhalten sich, Lynn geht laufen, Frisch schaut zu. „Einmal berichtet er von Rom, der Stadt, und was er in Rom gesehen und gehört hat in fünf Jahren. [...] Er berichtet nicht von der schrecklichsten aller Todesarten."[42]

„DID YOU GET A WEDDING LIKE THAT?",[43] fragt Lynn beim Abendessen mit Blick auf eine Hochzeitsgesellschaft. Die nächste Frage: „MAX, ARE YOU JEALOUS?"[44] Nachher spielen sie Pingpong. Um Mitternacht sitzen sie in der Loggia, Lynn mit Zotteljacke. „Wenn er ihre Schultern faßt [...]: ohne Frage, daß seine Zärtlichkeit sich auf Lynn bezieht, die junge Fremde".[45] – In Kontakt bleiben wollen Frisch und Lynn nicht. „Übrigens ist es bereits vereinbart, daß sie sich keine Briefe schreiben werden; nur eine Ansichtskarte am 11. 5. 1975".[46]

„Lynn wird kein Name für eine Schuld"

Am Sonntagmorgen macht Frisch einen Spaziergang am Strand.

> Kurz nachdem er beinah gestolpert ist, weiß er, was er [...] gedacht hat: Ich möchte dieses Wochenende beschreiben können, ohne etwas zu erfinden, diese dünne Gegenwart – das hat er aber schon gestern gedacht, in der Boutique; den Namen der Ortschaft hat er vergessen.[47]

---

38 Frisch 1975, 80; GW VI, 670.
39 Frisch 1975, 81–82. (In GW VI, 670: „was er denkt".)
40 Frisch 1975, 82. (In GW VI, 671: „irgend etwas".)
41 Frisch 1975, 95; GW VI, 680.
42 Frisch 1975, 99; GW VI, 682.
43 Frisch 1975, 120; GW VI, 696.
44 Frisch 1975, 121; GW VI, 697.
45 Frisch 1975, 129; GW VI, 702–703.
46 Frisch 1975, 121; GW VI, 697.
47 Frisch 1975, 137–138; GW VI, 708.

Nach dem Frühstück checken sie aus und fahren an der Ortschaft vorbei.

> AMAGANSETT / heißt also der Ort, wo er gestern beschlossen hat, dieses Wochenende zu erzählen: autobiographisch, ja, autobiographisch. Ohne Personnagen zu erfinden; ohne Ereignisse zu erfinden, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit; ohne auszuweichen in Erfindungen. Ohne seine Schriftstellerei zu rechtfertigen durch Verantwortung gegenüber der Gesellschaft; ohne Botschaft. Er hat keine und lebt trotzdem. Er möchte bloß erzählen (nicht ohne alle Rücksicht auf die Menschen, die er beim Namen nennt): sein Leben.[48]

In New York kauft Lynn am Sonntagnachmittag für ein Nachtessen ein. Sie bezahlt und zählt das Rückgeld genau. Am Abend besucht Lynn Frisch im Hotel. „TELL ME! / sagt er öfter, als könne ein Mensch sich selber erzählen, und hört zu, er hört wirklich zu; Lynn glaubt nicht ganz, daß es für ihn wichtig ist, nicht gleichgültig, wer Lynn gewesen ist."[49]

Am Montagabend essen sie mit Freunden von Lynn. Frisch hat einen Knopf an seiner Jacke verloren. „Wer hat diesen Knopf angenäht? Lynn hat es erraten: YOUR WIFE? Er hätte sie auch ohne diesen Knopf nicht vergessen."[50] Lynn näht den Knopf an und sagt: „YOU LOVE HER."[51] Frisch verlässt am frühen Dienstagmorgen Lynns Wohnung. Zurück im Hotel legt er sich aufs Bett: „Keine Gefühle".[52] Und: „Lynn wird kein Name für eine Schuld."[53]

Frisch verabschiedet sich. „Helen Wolff, die Verlegerin, ist alles in allem zufrieden mit der Presse."[54] Mit Lynn, Wolffs Assistentin, geht er mittagessen. „I AM GOING TO MISS YOU, sagte sie".[55] Sie machen einen Spaziergang im Park. „Wir beklagten es nicht, daß ich heute fliegen muß."[56] Sie verabschieden sich. Frisch schaut ihr hinterher. „Nach einigen Schritten ging ich an die Ecke zurück, sah sie, ihre gehende Gestalt; sie drehte sich nicht um, sie blieb stehen, und es dauerte eine ganze Weile, bis sie die Straße überqueren konnte."[57]

Frisch reist ab. „Abends aus dem Flugzeug [...] wäre auf der linken Seite zu sehen eine grau-grünlich-braune Landzunge mit Leuchtturm".[58] Es folgen Lesungen. „Zwei Mal, in Montreal und in Chicago, die öffentliche Frage:

48 Frisch 1975, 155; GW VI, 719–720.
49 Frisch 1975, 185; GW VI, 739.
50 Frisch 1975, 186; GW VI, 740.
51 Frisch 1975, 187; GW VI, 741.
52 Frisch 1975, 188; GW VI, 742.
53 Frisch 1975, 189; GW VI, 742.
54 Frisch 1975, 198; GW VI, 748.
55 Frisch 1975, 205; GW VI, 752.
56 Frisch 1975, 206; GW VI, 753.
57 Frisch 1975, 207; GW VI, 754.
58 Frisch 1975, 203; GW VI, 752.

Stimmt es, Herr Frisch, daß Sie die Frauen hassen?“[59] Oder auch: „Will Stiller denn wirklich, daß Julika erlöst werde, oder geht es ihm in erster Linie darum, ihr Erlöser zu sein?“[60]

Neun Monate später, im Januar 1975, ist Frisch erneut in New York. Anders als vereinbart sucht er nach Lynn. „LYNN IS NO LONGER WITH US“, heißt es beim Empfang. „Ich schweige. Tot? So hört es sich an.“[61] Sie ist nicht tot. „Wo sie in diesen Tagen ist, meldet später ein Brief, der mich in Europa erreicht, ein langer Brief, […] sie überlegt sich ihre Zukunft.“[62]

1.1.1.1.2 *Binnenerzählungen*: *Mein Leben als Mann*

In die Lynn-Erzählung sind mehrere Binnenerzählungen eingebettet. Sie handeln vom Jugendfreund W. (a), der ehemaligen Verlobten Käte (b), der ersten Ehefrau Gertrud Constanze von Meyenburg sowie Tochter Ursula (c), der ehemaligen Partnerin Ingeborg Bachmann (d) und der zweiten Ehefrau Marianne (e).

(a) W. – *„ein herzlicher Freund, mein einziger Freund damals“*

Frisch und W. lernen sich kennen, als sie das Gymnasium in Zürich besuchen. Es entwickelt sich eine lange, komplizierte Freundschaft. In der Jugend sieht Frisch in W. einen Mentor, der ihm überlegen ist. Durch ihn kommt er zu Philosophie, Musik und Malerei. Frisch ist oft zu Besuch im vermögenden Elternhaus von W. „Er war ein herzlicher Freund, mein einziger Freund damals, denn neben W. war irgendein andrer kaum denkbar“.[63] Dank der finanziellen Unterstützung von W. kann Frisch später Architektur studieren. Bei Hochzeiten sind sie sich gegenseitig Trauzeugen.

Mit den Jahren leidet die Freundschaft. „Unsere Nöte, zum Beispiel meine Not mit einer jüdischen Braut in den dreißiger Jahren, waren mit seiner Not nicht zu vergleichen, das spürte auch ich. Seine Not war exemplarisch, meine doch nur persönlich“.[64] Als Frisch Architekt wird: „Ich erwartete nicht, daß W. meine paar Bauten besichtigte; sie hätten ihn enttäuscht, vermute ich, zu Recht.“[65] Als Frisch zur Schriftstellerei zurückkehrt: „Der Umstand, daß ich die Architektur aufgegeben hatte, machte mich in seinen Augen natürlich nicht

59 Frisch 1975, 67; GW VI, 661.
60 Frisch 1975, 18; GW VI, 628.
61 Frisch 1975, 185; GW VI, 740.
62 Frisch 1975, 186; GW VI, 740.
63 Frisch 1975, 32; GW VI, 638.
64 Frisch 1975, 36; GW VI, 640.
65 Frisch 1975, 38–39; GW VI, 642.

zum Schriftsteller".[66] Aufführungen von *Die Chinesische Mauer* und *Biedermann und die Brandstifter* besucht W. gleichwohl.

Die letzten Begegnungen finden 1959 statt. W. trifft Frischs Partnerin, sie „hatte Philosophie studiert und über Wittgenstein geschrieben, promoviert über Heidegger".[67] Die Frau, Ingeborg Bachmann, gefällt W., aber „von einem Dritten hörte ich, daß W. sich wunderte, wie der Frisch zu einer solchen Gefährtin gekommen sei".[68]

(b) Käte – *„das ist nicht Liebe, die Kinder will"*

„Die jüdische Braut aus Berlin (zur Hitler-Zeit) heißt nicht HANNA, sonder Käte".[69] Sie ist Frischs erste Partnerin. „Unser Liebestun ist anfängerhaft-kenntnislos-romantisch, während in Nürnberg die Rassengesetze verkündet werden."[70] Käte „möchte ein Kind, und das erschreckt mich; ich bin zu unfertig dazu, als Schreiber gescheitert und am Anfang einer andern Berufslehre".[71]

Nach einem Besuch in Berlin bei Kätes Eltern macht ihr Frisch gleichwohl einen Heiratsantrag, „damit sie in der Schweiz bleiben kann, und wir gehen ins Stadthaus Zürich, Zivilstandesamt, aber sie merkt es: das ist nicht Liebe, die Kinder will, und das lehnt sie ab, nein, das nicht".[72]

Käte studiert in Basel, Frisch bleibt in Zürich.

(c) Gertrud Constanze von Meyenburg / Ursula – *„zudem bin ich der schuldige Teil"*

Frisch heiratet mit 31. „1942 heirate ich eine Architektur-Kollegin [...], Tochter aus großbürgerlichem Haus, Gertrud Constanze v. Meyenburg."[73] Sie bekommen eine Tochter, „unsere Ursula",[74] und zwei weitere Kinder. Nach zwölf Jahren trennen sie sich. „Ich habe wenig in die erste Ehe gebracht, [...] zudem bin ich der schuldige Teil, als es nach dreizehn Jahren zur Trennung kommt".[75] Danach wohnt Frisch allein. Es folgen „drei arbeitsreiche Winter, vier arbeitsreiche Sommer".[76]

66 Frisch 1975, 43; GW VI, 645.
67 Frisch 1975, 48; GW VI, 648.
68 Frisch 1975, 49; GW VI, 649.
69 Frisch 1975, 166. (In GW VI, 727: „sondern Käte".)
70 Frisch 1975, 167; GW VI, 727–728.
71 Frisch 1975, 167; GW VI, 728.
72 Frisch 1975, 168; GW VI, 728.
73 Frisch 1975, 175; GW VI, 733.
74 Frisch 1975, 75; GW VI, 666.
75 Frisch 1975, 177; GW VI, 734.
76 Frisch 1975, 80; GW VI, 669.

Ursula ist die älteste Tochter. Als Frisch 1954 die Familie verlässt, ist sie elf. Später ist das Verhältnis angespannt. Den Schwiegersohn trifft er erst nach der Geburt der Enkelin. „Sie haben sich in Schottland getroffen und damals auf einer Ansichtskarte […] gemeldet, daß sie heiraten."[77] Frisch fragt Ursula nach ihren Finanzen. „Ihre Antwort: Man komme vorläufig zurecht. Ihre Miene eher spöttisch."[78]

(d) Ingeborg Bachmann – *„Ich bin ein Narr und weiß es"*

Der erste Kontakt zu Ingeborg Bachmann geht von Frisch aus. „DER GUTE GOTT VON MANHATTAN / Ich hatte zu tun beim Sender in Hamburg und ließ mir das Hörspiel vorführen, dann schrieb ich einen Brief an die junge Dichterin".[79] Später treffen sie sich. „Als ich später in Paris war, erfuhr sie es durch die Zeitung und fand heraus, wo ich wohnte, HOTEL DU LOUVRE. Sie kam, um sich die Aufführung meines Stückes anzuschauen, THEATRE DES NATIONS".[80]

Sie treffen sich im Café vor dem Theater, gehen aber nicht in die Aufführung. „INGEBORG BACHMANN, DAS BRAUCHEN SIE SICH WIRKLICH NICHT ANZUSCHAUEN",[81] sagt Frisch. Stattdessen gehen sie abendessen. Im Morgengrauen: „PARIS, die ersten Küsse auf einer öffentlichen Bank".[82]

Später besucht ihn Bachmann. „Eine Woche in Zürich als Liebespaar".[83] Es folgt der Zusammenzug. „Wir leben sieben Monate zusammen, dann werde ich krank. (Hepatitis.) Ich bin achtundvierzig und habe noch nie im Spital gelegen".[84] Frisch schickt Bachmann während seiner Krankheit nach Rom zurück: im „Sommer 1959, und kurz darauf werde ich gesund".[85] Währenddem fällt ein Entschluss: „Als ich vier oder fünf Stunden am Tag gehen kann, weiß ich, daß ich nicht leben will ohne sie."[86] In einem Brief macht Frisch ihr einen Heiratsantrag. Sie lehnt ab.

Gleichwohl ziehen Frisch und Bachmann in Rom zusammen, „VIA GIULIA 102".[87] „Oft ist sie für Wochen weg, ich warte in ihrem Rom."[88] Einmal fährt er

77 Frisch 1975, 54; GW VI, 652.
78 Frisch 1975, 72; GW VI, 664.
79 Frisch 1975, 90; GW VI, 676.
80 Frisch 1975, 90; GW VI, 676.
81 Frisch 1975, 91; GW VI, 677.
82 Frisch 1975, 143; GW VI, 711.
83 Frisch 1975, 143; GW VI, 711.
84 Frisch 1975, 143; GW VI, 712.
85 Frisch 1975, 144–145; GW VI, 712.
86 Frisch 1975, 145; GW VI, 713.
87 Frisch 1975, 147; GW VI, 714.
88 Frisch 1975, 148; GW VI, 715.

ihr entgegen, um sie zu treffen, und erschreckt sie mit einem Überholmanöver. Ein anderes Mal fährt er die Nacht durch, von Rom nach Zürich, „UETIKON AM SEE“,[89] um sie zu sehen. „Ich bin ein Narr und weiß es. Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll.“[90]

Nach der Trennung trifft Frisch Bachmann im Spital. „[S]ie befindet sich in der Bircher Benner Klinik, Zürich, und da kommt er, um sie zu besuchen.“[91] Bachmann hat sich eingeliefert. Marianne, Frischs neue Partnerin, hat sie bereits getroffen. „Er wird nach Amerika fliegen, ja, ohne sie. […] Er ist gekommen, um Adieu zu sagen im fünften Jahr. Er glaubt nicht ganz an ihre Krankheit.“[92] Frisch glaubt ihr, dass sie Blumen geschickt bekommt, „und das macht ihn nicht eifersüchtig; seine Hörigkeit ist aufgebraucht“.[93]

Beim letzten Treffen im Jahr 1963 mit Bachmann: „Und Du, sagt sie ein halbes Jahr später in Rom, bist nach Amerika geflogen, als ich in der Klinik lag, und hast mich nicht nach Amerika gerufen. Du hast nicht einmal verstanden, daß ich mir diese Blumen selber geschickt habe, damit Du mich rufst.“[94]

(e) Marianne – *„Dein Unglück mit mir …“*

Frisch lernt Marianne 1962 kennen. Sie machen erste Reisen. „22. 9. 1962 am Mittelmeer. Wie Du dein Haar getragen hast: […] so viel offenes Haar, schwarzes.“[95] Später in Mexiko: „MONTE ALBAN: hier auf einem Gemäuer sitzt Marianne, Jahrgang 1939, stud. phil., erschreckt von meiner Bitte“.[96] Marianne kommt zu Frisch nach Rom in die „VIA MARGUTTA“.[97]

Später kaufen sie ein Haus in Berzona. „[E]s soll kein Gefängnis werden, nur ein Zuhause, wenn Du dazu bereit bist: Unser Zuhause.“[98] Frisch schaut sich vor Ort um. „[A]llein, als Junggeselle, könnte ich in diesem Tal nicht hausen. Ich sehe den Balken, wo ich baumeln würde […]. Ich lebe aber mit Dir, schon seit drei Jahren“.[99] Bei der Besichtigung: „Hier wäre Platz für eine Bibliothek, die wächst; unsere Bibliothek. Hier dein Arbeitszimmer mit Ausgang in den

89 Frisch 1975, 151; GW VI, 717.
90 Frisch 1975, 149; GW VI, 715.
91 Frisch 1975, 152; GW VI, 717.
92 Frisch 1975, 152–153; GW VI, 718.
93 Frisch 1975, 153; GW VI, 718.
94 Frisch 1975, 154; GW VI, 718.
95 Frisch 1975, 102; GW VI, 684.
96 Frisch 1975, 104; GW VI, 685–686.
97 Frisch 1975, 190; GW VI, 742.
98 Frisch 1975, 191; GW VI, 743.
99 Frisch 1975, 190; GW VI, 743.

Garten. Hier eine Kammer für Gäste."[100] 1964 entschließt sich Frisch zum Kauf, 1965 ziehen sie ein. „Die Leute im Dorf nennen Dich nicht: SIGNORA, da wir nicht verheiratet sind; sie sagen: MARIANNE".[101] 1968 heiraten sie doch: „CASA COMMUNALE, [...] dann gehen alle in unser Haus (seit drei Jahren schon Unser Haus)".[102]

1973 bezieht das Ehepaar auch eine Wohnung in Berlin. „Die Wohnung liegt in der Flugschneise Tempelhof; [...] dazwischen Stille, Friedenau."[103] Sie richten sich ein. „Morgen soll es auch warmes Wasser geben. [...] Noch vorgestern haben wir gesagt: Ich gehe jetzt in die Wohnung. Heute sagen wir: Ich geh nach Haus."[104] Die Beziehung hat aber gelitten. „[W]enn Du fröhlich bist, vergesse ich für eine Weile wieder Dein Unglück mit mir ..."[105]

In diese Zeit fällt eine Affäre von Marianne mit einem gemeinsamen Freund. „Oft soll er geredet haben, als wisse er Bescheid. Er fragt nicht: Wo bist Du gewesen?",[106] so Frisch über sich. „Er hat ihre Zuneigung und verbietet sich jede Nachforschung; er liebt sie."[107] Marianne „weiß die ganze Zeit, daß er die ganze Zeit in Unkenntnis seiner Lage lebt",[108] und „als er die Geburtstagstorte mit den dreiunddreißig Kerzen bringt [...], ist es auch nicht der Augenblick, um ihn in Kenntnis zu setzen – das tut sie ein Jahr später (1973) in einem Gespräch am steinernen Tisch"[109] in Berzona.

1973 die letzten Ferien in der Bretagne. Ein gemeinsamer Freund ist unterwegs „mit einem hundstraurigen Paar".[110] Das Ergebnis: „SABLES D'OR, Juli 1973: / wir beschließen die Trennung."[111] Frisch und Marianne bleiben aber bis in die Gegenwart von 1974 verbunden: „Eigenschaftswörter taugen nicht, um jemand zu lobpreisen. Das ergäbe bloß einen Steckbrief auf eine attraktive Frau, zurzeit 35, zurzeit in Berlin, wo es fünf Uhr morgens ist, als Lynn sagt: YOU LOVE HER."[112]

---

100 Frisch 1975, 191–192; GW VI, 744.
101 Frisch 1975, 196. (In GW VI, 746: „sie sagen MARIANNE".)
102 Frisch 1975, 120–121; GW VI, 696–697.
103 Frisch 1975, 82; GW VI, 671.
104 Frisch 1975, 82–83; GW VI, 671.
105 Frisch 1975, 84; GW VI, 672.
106 Frisch 1975, 123; GW VI, 698.
107 Frisch 1975, 123; GW VI, 698.
108 Frisch 1975, 124; GW VI, 699.
109 Frisch 1975, 125–126; GW VI, 700.
110 Frisch 1975, 159; GW VI, 722.
111 Frisch 1975, 55; GW VI, 653.
112 Frisch 1975, 187; GW VI, 741.

Vor der Veröffentlichung von *Montauk* ist es wahrscheinlich Marianne, die protestiert: „ICH HABE NICHT MIR DIR GELEBT ALS LITERARISCHES MATERIAL, ICH VERBIETE ES, DASS DU ÜBER MICH SCHREIBST."[113]

1.1.1.1.3 *Kommentarspur: Frisch über Frisch*

In einer nebengeordneten Kommentarspur stehen erstens die aus dem Rückblick gewonnenen Urteile und Reflexionen über die in den Binnenerzählungen erzählten Beziehungen (a). In der Kommentarspur stehen zweitens Urteile und Reflexionen, die auf der Basis dieser Erzählungen gefällt werden, aber zugleich von diesen abstrahieren. Sie betreffen neben den ebenfalls prominenten Gedanken zu Ruhm und Reichtum insbesondere die Themen Liebe, Literatur und Tod (b).

(a) Beziehungen

Über W. urteilt Frisch vernichtend: „Ich meine, daß die Freundschaft mit W. für mich ein fundamentales Unheil gewesen ist und daß W. nichts dafür kann. Hätte ich mich ihm weniger unterworfen, es wäre ergiebiger gewesen, auch für ihn."[114] – Im Rückblick auf die erste Ehe mit Gertrud Constanze von Meyenburg ist er versöhnlich: „[W]enn ich zufällig [...] die Mutter meiner Kinder sehe [...] – bin ich betroffen; ich sehe sie mit Hochachtung und verwundert, daß ich der Vater ihrer drei Kinder geworden bin."[115] – Gegenüber der gemeinsamen Tochter Ursula überwiegt das Schuldgefühl: „Ich leugne nicht meine Schuld; sie ist mit langen Briefen, die der erwachsenen Tochter meine damalige Scheidung erklären, nicht zu tilgen. Sie wird gebraucht, unsere Schuld, sie rechtfertigt viel im Leben anderer."[116] – Im Rückblick auf die Beziehung mit Ingeborg Bachmann bleiben ebenfalls Schuldgefühle: „Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht."[117] – Zwischen Frisch und Marianne bleibt eine Frage offen: „Was machen wir zusammen falsch?"[118]

(b) Liebe, Literatur, Tod

Frischs Selbstbetrachtung mündet in einer Selbstanklage. „MY LIFE AS A MAN: / manchmal meine ich sie zu verstehen, die Frauen, und im Anfang gefällt ihnen meine Erfindung, mein Entwurf zu ihrem Wesen".[119] So gewinnt er ihre

113 Frisch 1975, 105; GW VI, 686.
114 Frisch 1975, 50; GW VI, 649.
115 Frisch 1975, 111. (In GW VI, 690: „bin ich betroffen:")
116 Frisch 1975, 54; GW VI, 652.
117 Frisch 1975, 151; GW VI, 717.
118 Frisch 1975, 164; GW VI, 725.
119 Frisch 1975, 118; GW VI, 695.

Zuneigung. Die Entwürfe halten aber der Wirklichkeit nicht stand – nicht langfristig. „Er braucht eine Ehe, eine lange, um ein Monster zu werden."[120] Das Fazit: „Es sind nicht die Frauen, die mich hinters Licht führen; das tue ich selber."[121]

Frisch kennt die Kritik an seiner Literatur. „Er ist kein Schriftsteller mit großer Fantasie, das stimmt schon."[122] Nicht nur sein Schreiben wird von seinem Leben beeinflusst, sondern auch sein Leben von seinem Schreiben. „Deswegen kann er sich gewisse Emotionen gar nicht leisten, weil sonst Gefahr besteht, daß er sie abermals beschreibt als Emotionen einer Figur."[123] Das Ergebnis: „Ich habe mich in diesen Geschichten entblößt, ich weiß, bis zur Unkenntlichkeit."[124] Das Urteil, sein einziges Thema sei er selbst, lehnt er trotzdem ab. „Ich habe mich selbst nie beschrieben. Ich habe mich nur verraten."[125] Dabei wäre das Ziel der Literatur als solcher klar. „Literatur hebt den Augenblick auf, dazu gibt es sie. Die Literatur hat die andere Zeit, ferner ein Thema, das alle angeht oder viele".[126] Zum Beispiel: den Tod.

„Ich habe nie einen ernsthaften Versuch unternommen, meinem Leben ein Ende zu machen; auch keinen unernsthaften. Ich habe nur oft, in jedem Lebensalter, dran gedacht",[127] schreibt Frisch über Suizidgedanken. Einen ihm bekannten Grund hat er nicht. „Die Bereitschaft dazu ist nicht selten, eine nüchterne Bereitschaft ohne vermeintlichen Anlaß."[128] In der Auseinandersetzung mit dem Tod sieht er sein weiteres Programm als Schriftsteller. „Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu denken, sondern davon zu reden."[129]

1.1.1.2 Erzählkonzeption

Wie in den Plotrekonstruktionen umgesetzt, lassen sich in *Montauk* drei Ebenen unterscheiden. Die Rahmenerzählung bildet die titelgebende Ebene. In ihr wird die Begegnung von Max Frisch und Lynn in New York und Montauk erzählt (1). In diese Erzählung sind Binnenerzählungen eingebettet. In diesen werden frühere Beziehungen Frischs erzählt (2). Nebengeordnet ist den beiden Ebenen eine dritte Ebene, die keine eigene Erzählung bildet. Diese

120 Frisch 1975, 155; GW VI, 719.
121 Frisch 1975, 119; GW VI, 696.
122 Frisch 1975, 121; GW VI, 697.
123 Frisch 1975, 121–122; GW VI, 697.
124 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
125 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
126 Frisch 1975, 103; GW VI, 684.
127 Frisch 1975, 113; GW VI, 692.
128 Frisch 1975, 114; GW VI, 692.
129 Frisch 1975, 202. (In GW VI, 750: „an Tod zu denken".)

Kommentarspur des Autors dient der Reflexion, Wertung und Infragestellung des Erzählten und des Erzählens (3). Aus dem Verhältnis der drei Ebenen resultiert die komplexe Erzählkonzeption von *Montauk* (4).

1.1.1.2.1 *Rahmenerzählung: Er und Ich*

Eine erste Auffälligkeit zur Erzählweise der Rahmenerzählung betrifft die Ordnung. Weil sich die Erzählchronologie von der Ereignischronologie unterscheidet, muss die Handlung auf der Basis der im Text verteilten zeitlichen Hinweise rekonstruiert werden. Die Erzählchronologie setzt mit dem Spaziergang von Frisch und Lynn am Samstagvormittag in Montauk ein. Die folgenden vier Tage bis zum Abschied in New York werden danach grundsätzlich chronologisch erzählt. In die Erzählung dieser Tage mischen sich jedoch Rückgriffe und Vorgriffe auf die Zeit vor und nach dem Ausflug. Zusätzlich aufgebrochen wird die Chronologie durch wiederholte Wechsel zwischen den Ebenen.

Besonders auffällig ist weiterhin, dass durch die anachronische Erzählweise und die Ebenenwechsel im Text der Anschein eines permanenten Hin und Her zwischen Ich-Form und Er-Form erweckt wird. Werden die Wechsel der Erzählform aber zur Ereignischronologie in Beziehung gesetzt, wird dieser Eindruck relativiert. Frisch erscheint bis zum Treffen in Lynns Wohnung als ‚Ich'. An diesem Punkt der Ereignischronologie verändert sich die Erzählform, und Frisch erscheint von hier an als ‚Er'. Die Verabschiedung von Lynn in New York und die später versuchte Kontaktaufnahme stehen wiederum in Ich-Form. Treffen während der Erzählung des Wochenendes Er-Form und Ich-Form im Text aufeinander, kann dies zwei Gründe haben. Entweder handelt es sich um eine Gedankenwiedergabe, oder es treffen zwei Ebenen aufeinander.[130]

Unabhängig von der Erzählform wird auf den einen Protagonisten Max Frisch Bezug genommen. Die Referenz bleibt dieselbe. Es gibt keine textinternen Hinweise darauf, dass die Pronomen auf unterschiedliche Gegenstände referieren. Die Textinformationen lassen im Gegenteil in ihrer Summe nur den Schluss zu, dass es sich um zwei verschiedene Weisen der Bezugnahme auf dieselbe Person mit dem Eigennamen ‚Max Frisch' handelt.[131]

Der Wechsel des Pronomens zeigt insofern keinen Wechsel von homodiegetischer zu heterodiegetischer Erzählung an. Die Erzählung bleibt konstant homo- bzw. autodiegetisch, obwohl sie zwischen Ich-Form und Er-Form hin- und herwechselt. Der Text enthält zudem keine Hinweise auf einen vom Autor Max Frisch verschiedenen und deshalb zu unterscheidenden Erzähler. Der Autor nimmt zwei Blickwinkel auf sich selbst als Protagonisten ein und erzählt

---

130 Dazu Näheres in Kapitel 1.1.1.2.4 Zwischenfazit.

131 Vgl. dazu auch Affolter 2019, 16–17.

die Begegnung und das Wochenende mit Lynn. Dazwischen steht keine andere Erzählinstanz. In diesem Sinne (aber nur diesem) hat Frisch den in Amagansett gefassten Vorsatz umgesetzt: „Eine einfältige Erzähler-Position.“[132]

Aus dieser Position heraus bleibt die Fokalisierung unabhängig von der Erzählform intern aus Frischs Perspektive. Die Passagen in Ich-Form und die Passagen in Er-Form enthalten gleichermaßen Informationen über Frischs mentale Vorgänge. Der Autor verändert zwar die Perspektive auf den Protagonisten. Weil es sich dabei um dieselbe Wahrnehmungsinstanz handelt, bleibt die Perspektive auf die Ereignisse gleichwohl stabil. Lynn hingegen beschreibt Frisch mit nur wenigen Einblicken in ihr Innenleben.

Die Grundzeit der Rahmenerzählung ist das Präsens. Es wird der Anschein einer Gegenwartsschilderung erweckt, auch wenn das Geschehen in der Vergangenheit situiert wird. Rück- und Vorausblicke stehen wie die dazugehörenden temporaldeiktischen Ausdrücke in Relation zu dieser Gegenwart. Am Schluss der Erzählchronologie verändert Frisch jedoch das Tempus. Die Grundzeit der Verabschiedung von Lynn ist das Präteritum. Der Text schließt somit in der Vergangenheitsform, obwohl die Ereignisse, die in der Ereignischronologie nach der Verabschiedung folgen, wiederum im Präsens stehen.

Die im Text vergebenen Informationen zur zeitlichen und örtlichen Lokalisierung der erzählten Ereignisse reichen von exakten Zeit- und Ortsangaben bis zu impliziten und nur ungefähren. Zu Beginn der Erzählchronologie wird das Geschehen zeitlich und örtlich explizit lokalisiert. Die in der Erzählchronologie folgenden und in der Ereignischronologie zum Teil zuvor liegenden Ereignisse müssen und können dann in Relation zu diesen Angaben zeitlich und örtlich mehr oder weniger präzise situiert werden. – Der größte Teil der Handlung der Rahmenerzählung erstreckt sich, wie gesehen, vom Freitagnachmittag des 10. Mai 1974 bis zum Dienstagmittag des 14. Mai 1974.

Innerhalb der Rahmenerzählung dienen verschiedene Ereignisse als Bindeglied zwischen der Rahmenerzählung und den Binnenerzählungen. Zwei Ereignisse bilden die zentralen Verbindungen zwischen den Ebenen. Der erste Link steht zu Beginn der Erzählchronologie. Frisch möchte am Samstagvormittag in Montauk eigentlich nur die Gegenwart mit Lynn bewusst erleben. In seine Wahrnehmung mischen sich aber störende Erinnerungen. Es sind diese Erinnerungen, die auf die folgenden Binnenerzählungen verweisen. Der zweite Link steht später in der Erzählchronologie, aber früher in der Ereignischronologie. *My Life as a Man* von Philip Roth stellt Frisch vor die Frage, was er erfahren würde über sein eigenes *Leben als Mann*. In den Binnenerzählungen geht er dieser Frage nach.

---

132 Frisch 1975, 82; GW VI, 671.

1.1.1.2.2 *Binnenerzählungen: Ich und Er*

Die Binnenerzählungen über den Jugendfreund W. (a), die erste Liebe Käte (b), die erste Ehefrau Gertrud Constanze von Meyenburg und Tochter Ursula (c), die Partnerin Ingeborg Bachmann (d) und die zweite Ehefrau Marianne (e) sind durch verschiedene Ereignisse mit der Lynn-Rahmenerzählung verbunden.

(a) Der Jugendfreund

Die Schilderung der Freundschaft zwischen Frisch und W. folgt in der Erzählchronologie auf den ersten Restaurantbesuch von Frisch und Lynn in New York. Frisch bezahlt in der Handlung der Rahmenerzählung das Mittagessen. Lynn findet dies, obwohl er ja sicherlich ein reicher Mann sei, *silly*. Frischs Reichtum im Jahr 1974 dient so als Link zur Binnenerzählung seiner Beziehung zum aus wohlhabendem Elternhaus stammenden W.

Im Grundtempus des Präteritum erzählt Frisch in intern fokalisierter Ich-Form chronologisch die Beziehung. Das ‚Ich' der Binnenerzählung referiert auf denselben ‚Max Frisch' wie das ‚Ich' und das ‚Er' der Rahmenerzählung. Die Biografie ist dieselbe. Die erzählte Zeitspanne reicht von der Gymnasialzeit bis in ein ungefähres „neulich",[133] als Frisch W. zufällig am Limmatquai in Zürich erkannt, aber nicht mit ihm gesprochen hat. Einige erzählte Ereignisse sind örtlich und zeitlich explizit lokalisiert. Mehrheitlich müssen die ungefähren Lokalisierungen jedoch auf der Basis der im Gesamttext verteilten Angaben rekonstruiert werden.

(b) Erste Liebe

Der zentrale Link zwischen der Erzählung der Begegnung von Frisch und Lynn und der Erzählung der Beziehung von Frisch und Käte sind die Anspielungen auf Frischs Roman *Homo Faber*.[134] Die Schilderung der Beziehung mit Käte folgt in der Erzählchronologie auf die Rückfahrt von Frisch und Lynn aus Montauk am Sonntagnachmittag. In den vorher erzählten Ereignissen hat Frisch wiederholt sich selbst mit Faber und Lynn mit Sabeth parallelisiert.

Der kurze Einblick in die Beziehung, Verlobung und Trennung erfolgt in intern fokalisierter Ich-Form. Das Grundtempus ist das Präsens, wobei das Geschehen zeitlich (1937) und örtlich (Zürich, Basel, Berlin, Nürnberg) relativ präzise lokalisiert wird.

---

133 Frisch 1975, 50; GW VI, 649.

134 Näheres zu diesen Bezügen in Kapitel 1.1.2.2 Intertextuell.

(c) Erste Ehe und Tochter

Die Erzählung der Ehe mit Gertrud Constanze von Meyenburg ist durch zwei Ereignisse mit der Rahmenerzählung verbunden. Der erste Link ist die Szene, in der Lynn Hochzeitsfotos zeigt. Es folgt in der Erzählchronologie ein Teil der Erzählung von Frischs erster Ehe. Dieser Teil der Binnenerzählung ist, weil Frisch ihn Lynn erzählt, auch mittelbarer Teil der Handlung der Rahmenerzählung. Den zweiten Link bildet die Szene am Sonntagabend im Supermarkt, als Lynn beim Einkaufen das Geld nachzählt. Es folgt die Schilderung von Frischs materiellen Verhältnissen in verschiedenen Lebensabschnitten. Dabei kommt er ein zweites Mal auf die Ehe mit der aus wohlhabenden Verhältnissen stammenden von Meyenburg zu sprechen.

Die Binnenerzählung steht in intern fokalisierter Ich-Form im Grundtempus des Präsens. Sie wird im ersten Teil jedoch mehrmals unterbrochen durch Wechsel auf die Ebene der Rahmenerzählung. Weil zu diesem Zeitpunkt der Handlung die Rahmenerzählung in Er-Form steht, treffen im Text ein ‚Ich' und ein ‚Er' mit derselben Referenz aufeinander. Die zeitliche Lokalisierung der Beziehung (1942 bis 1955) ist nur in ihrem Umriss benannt.

Frisch erwähnt Ursula in der an Lynn gerichteten Erzählung seiner ersten Ehe (und der Begegnung mit der Jugendliebe Thesy). Die zentrale Verbindung zwischen den Ebenen bilden jedoch wiederum Anspielungen auf *Homo Faber*. Die Schilderung des Besuchs bei Ursula und dem Schwiegersohn folgt auf eine Beschreibung von Lynns Aussehen am Strand, die mit der Bemerkung schließt, Lynn werde 31. Ursula ist derselbe Jahrgang. Die Schilderung des Gesprächs, in dem Frisch Ursula nach ihrer wirtschaftlichen Situation fragt, folgt auf eine Szene in der Rahmenerzählung, in der Frisch Lynn nach dem Mietpreis ihrer Wohnung fragt.

Die Passagen stehen im Präsens in intern fokalisierter Ich-Form. Das Gespräch wird zeitlich uneindeutig „[v]or wenigen Wochen"[135] situiert. Auch örtlich sind die Ereignisse nur ungefähr in Deutschland lokalisiert.

(d) Nach der Ehe

Eine erste Verbindung zwischen der Rahmenerzählung und der Bachmann-Binnenerzählung bildet ein Gespräch von Frisch und Lynn über Frauenemanzipation. Es folgt in der Erzählchronologie die Schilderung des ersten Kontakts und Treffens mit Ingeborg Bachmann. Eine zweite Verbindung besteht darin, dass Frisch am Samstag am Strand in Montauk Lynn zwar von Rom erzählt, aber „nicht von der schrecklichsten aller Todesarten".[136] Die

135 Frisch 1975, 53; GW VI, 652.
136 Frisch 1975, 99; GW VI, 682.

Anspielung auf Bachmanns Werk verbindet die Ebenen. Es folgt jedoch an dieser Stelle, der Aussparung in Frischs Erzählen am Strand entsprechend, zunächst kein Wechsel der Ebene. Der größte Teil der Binnenerzählung folgt auf die Szene am Sonntagmorgen, als Frisch alleine einen Spaziergang am Strand macht, während Lynn schläft. Er erinnert sich an einen Morgen im Jahr 1958. Damals ist es Bachmann gewesen, die noch schläft, während er einen Spaziergang macht.

Die Kontaktaufnahme und erste Begegnung stehen im Präteritum. Der Rest der Erzählung steht im Präsens. Sie wird durch Wechsel auf die Ebene der Rahmenerzählung zwischenzeitlich unterbrochen, erfolgt aber ansonsten chronologisch. Die Erzählform ist zunächst die Ich-Form der bisherigen Binnenerzählungen. Die Schilderung von Frischs Besuch bei Bachmann im Spital steht jedoch in Er-Form. Dabei bleibt die Fokalisierung intern aus Frischs Perspektive. Die Ereignisse sind zeitlich (1958 bis 1963) und örtlich (Paris, Zürich, Neapel, Rom, Frankfurt, Klagenfurt) relativ genau und explizit lokalisiert.

(e) Zweite Ehe

Die Binnenerzählung der Beziehung mit Marianne ist innerhalb der Rahmenerzählung die präsenteste. Gleich zu Beginn des Textes wird während der Schilderung des Spaziergangs von Frisch und Lynn auf die Uhrzeit in Berlin verwiesen, wo Marianne ist. Es folgen im Verlauf der Erzählchronologie (mindestens) fünf weitere Verbindungen.

Ein erster Link besteht in einem Déjà-vu. Der Anblick von Lynn am Samstagnachmittag am Strand erinnert Frisch an die ersten Ferien mit Marianne. Einen zweiten Link bildet Frischs in Amagansett gefasster Entschluss, das Wochenende mit Lynn zu erzählen. Auf der Ebene der Kommentarspur folgt Frischs Frage, warum gerade dieses Wochenende zu erzählen sei und nicht etwa sein Alltag mit Marianne in Berlin. Auf der Ebene der Binnenerzählung folgt dann gleichwohl die Schilderung dieses Alltags. Ein dritter Link ist die Frage nach Frischs Hochzeit. Es folgt eine kurze Beschreibung der Hochzeit im Tessin mit Marianne. Einen vierten Link bildet beim Abendessen am Samstag Lynns Frage, ob Frisch eifersüchtig sei. Es folgt die Erzählung der Affäre von Marianne mit einem gemeinsamen Freund. Etwas später in der Erzählchronologie folgt die Schilderung der letzten Ferien von Frisch und Marianne als Paar vor Beschluss der Trennung. Ein fünfter Link ist die Szene am Montagabend, als Lynn einen Knopf an Frischs Jacke annäht, der sich gelöst hat. Lynn errät, dass ihn Marianne angenäht hat. Es folgt die Erzählung der Einrichtung des gemeinsamen Hauses in Berzona.

Die Binnenerzählung ist insgesamt anachronisch erzählt. Die Ereignischronologie der Binnenerzählung entspricht nicht der Reihenfolge, in der die einzelnen Teile in die Rahmenerzählung eingebettet sind. Das zeitliche Verhältnis muss insofern auf der Basis der verteilten Informationen rekonstruiert werden. Die Erzählform ist mit einer Ausnahme die Ich-Form: Die Schilderung von Mariannes Affäre und Frischs Unwissen geschieht in Er-Form. In der zeitlich vorausliegenden und konjunktivisch – „[z]u beschreiben wäre“[137] – eingeleiteten Erzählung des Hauskaufes in Berzona wird Marianne zudem mit einem ‚Du‘ scheinbar direkt angesprochen. Die Binnenerzählung steht im Präsens und erweckt trotz der zeitlichen und örtlichen Lokalisierung des Geschehens in der Vergangenheit den Eindruck einer Gegenwartsschilderung. Verstärkt wird dieser Eindruck durch wiederholte raum- und temporaldeiktische Ausdrücke – hier, morgen, vorgestern etc. –, die in Relation zu der jeweils geschilderten Situation stehen.

1.1.1.2.3 *Kommentarspur: Ich und Er und Ich*

Auf der nebengeordneten Ebene der Kommentarspur findet neben dem Erzählen der Rahmenerzählung und der Binnenerzählungen die Reflexion über das Erzählte und das Erzählen als solches statt. Frisch spricht als Autor unvermittelt in und zwischen die einzelnen Ereignisse und Erzählungen, in denen er sich selbst als Protagonisten beschreibt. Er blickt auf sich und sein Handeln und kommt zu verschiedenen Urteilen. Das dominante ‚Ich‘ der Kommentarspur blickt dabei bei gleichbleibender Referenz auf das dominante ‚Er‘ der Rahmenerzählung und das dominante ‚Ich‘ der Binnenerzählungen.

Neben den genannten inhaltlichen Reflexionen und Urteilen thematisiert Frisch in der Kommentarspur sein Erzählen. Nach der Schilderung des in Amagansett gefassten Entschlusses, das Wochenende mit Lynn zu erzählen, steht unvermittelt die Frage: „Warum grad dieses Wochenende?“[138] Als Frisch den Entschluss ein zweites Mal erwähnt, folgt im Anschluss der Satz: „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER“.[139] Während der Schilderung der Zeit in Berzona mit Marianne wechselt Frisch die Ebene und fragt: „Warum erzähle ich das? Wem erzähle ich das?“[140] Nach diesem Teil der Marianne-Binnenerzählung nimmt Frisch das vor dem Textanfang stehende Motto von

137 Frisch 1975, 189; GW VI, 742.
138 Frisch 1975, 82; GW VI, 671.
139 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
140 Frisch 1975, 195; GW VI, 746.

Montaigne auf: „DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER / und was verschweigt es und warum?"[141]

Die Kommentarspur steht im Präsens sowie dominant, aber nicht ausschließlich in Ich-Form. Zeitlich ist die Ebene nach den Ereignissen der Rahmenerzählung und vor der Veröffentlichung des Textes lokalisiert. Der Ort des Geschehens ist nicht konkret bestimmt. In einem allgemeinen und metaphorischen Sinne ist es aber Frischs Schreibtisch.

1.1.1.2.4 *Zwischenfazit: „ein verwilderter Pfad"*

Auf dieser Basis lässt sich nun die Erzählkonzeption von *Montauk* zusammenfassen.

Die Ebene der Rahmenerzählung und die Ebene der Binnenerzählungen sind durch verschiedene Ereignisse miteinander verbunden. Die Erzählungen von Frischs früheren Beziehungen sind eingebettet in die Erzählung des Wochenendes mit Lynn. Die dritte Ebene, die Kommentarspur, bildet keine eigene Erzählung, keine temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge von Ereignissen, sondern dient der Reflexion, Beurteilung und Infragestellung der Erzählungen und des Erzählens. Frisch tritt hier als sein eigener Lektor auf. Die drei Ebenen lassen sich im Grundsatz klar voneinander unterscheiden. Im Text kommt es jedoch aufgrund der vielen, oft abrupten Ebenenwechsel zum Aufeinandertreffen von Ebenen innerhalb einzelner Sätze.

Die Teile der Rahmenerzählung und der Binnenerzählungen sind über den Text verteilt und unterbrechen sich gegenseitig. Die einzelnen Ereignisse stehen zudem nicht in ihrer natürlichen Ordnung. Die anachronische Erzählweise erfordert insofern eine Rekonstruktion der Ereignischronologien auf der Basis der im Text verteilten zeitlichen Hinweise. Die einzelnen Ereignisse müssen zuerst der richtigen Ebene und dann der richtigen Erzählung zugeordnet werden. Zuletzt müssen die Ereignisse in die richtige Reihenfolge gebracht werden.

Auf keiner Ebene ist ein anderer Erzähler als der Autor Frisch erkennbar. Max Frisch erzählt als Max Frisch von Max Frisch. Autor, Erzähler, Protagonist und Lektor sind im Sinne der gemeinsamen Referenz identisch. Mit den Wechseln der Erzählform verändert Frisch den Blickwinkel auf sich selbst, jedoch nicht die Perspektive auf die Ereignisse. Der Text bleibt aus Frischs Perspektive intern fokalisiert. Einige Passagen, die von Lynn handeln, geben jedoch auch einen Einblick in ihr Innenleben.

Die dominante Erzählform der Rahmenerzählung ist die Er-Form. Die dominante Erzählform der Binnenerzählungen und der Kommentarspur ist die

141 Frisch 1975, 197; GW VI, 747.

Ich-Form. Auf allen Ebenen gibt es jedoch Abweichungen. Der Hauptteil der Rahmenerzählung steht in Er-Form. Sie beginnt und endet aber in Ich-Form. Die Binnenerzählungen stehen hauptsächlich in Ich-Form. Die Schilderungen von Bachmanns Spitalaufenthalt und Mariannes Affäre stehen aber in Er-Form. Hinzu kommen Passagen in Du-Form, in denen Marianne direkt angesprochen zu werden scheint. Auch die Kommentarspur enthält neben den Reflexionen und Bewertungen in Ich-Form Äußerungen in Er-Form.

Wenn in einem Satz unterschiedliche Pronomen mit derselben Referenz stehen, kann dies zwei Gründe haben. Erstens kann es daran liegen, dass zwei Ebenen aufeinandertreffen. Etwa als sich Frisch und Lynn am Strand in Montauk unterhalten:

> Sein Englisch ist bescheiden; ich weiß natürlich, was er jeweils sagen möchte. Kommt es vor, daß er nicht übersetzt, sondern in Englisch aussagt, was man so nicht sagen könnte in Schriftdeutsch oder Mundart, überrascht es mich, was und wie er denkt.[142]

Oder als Frisch und Lynn am Sonntag nach New York zurückfahren:

> MAX YOU ARE WRONG / sagt die junge Fremde, und er verträgt das wie ein natürlicher Mensch, ein gesunder Mensch, ein vernünftiger Mensch – das erleichtert mich, denn ich habe es ihm kaum noch zugetraut …[143]

In beiden Fällen treffen die Ebene der Rahmenerzählung und die Ebene der Kommentarspur aufeinander. Es gibt jedoch auch andere Ebenenkollisionen. Etwa hier zwischen der Ebene der Käte-Binnenerzählung und der Ebene der Lynn-Rahmenerzählung:

> Die jüdische Braut aus Berlin (zur Hitler-Zeit) heißt nicht HANNA, sonder Käte, und sie gleichen sich überhaupt nicht, das Mädchen in meiner Lebensgeschichte und die Figur in einem Roman, den er geschrieben hat.[144]

Ein abrupter Wechsel des Pronomens kann zweitens schlicht signalisieren, dass es sich um eine Gedankenwiedergabe ohne Ebenenwechsel handelt. So etwa in diesem Fall: „Im Wagen […] weiß er, was er in der Boutique gedacht hat: – Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag“.[145] Oder diesem: „Er schaut, um zu prüfen, ob seine Zärtlichkeit sich wirklich auf Lynn bezieht …

142 Frisch 1975, 107; GW VI, 687.
143 Frisch 1975, 161; GW VI, 723.
144 Frisch 1975, 166. (In GW VI, 727: „sondern Käte“.)
145 Frisch 1975, 82; GW VI, 671.

Oder belüge ich uns? …“[146] Oder diesem: „COUNT DOWN: / in 48 Stunden fliege ich … Lynn erwartet nicht, daß er umbucht, und er erwartet nicht, daß sie dazu auffordere.“[147]

Frisch thematisiert in der Kommentarspur die homo- bzw. autodiegetische Verwendung der Er-Form und begründet sie implizit mit einem Gefühl der Selbstentfremdung. So heißt es in einem Aufeinandertreffen der Rahmenerzählung und der Kommentarspur: „[D]ieses Beisammensein tagsüber: nicht langweilig, nur sehe ich dann beide von außen“.[148] Und in einem Aufeinandertreffen der Kommentarspur und der Bachmann-Binnenerzählung: „Nach Jahren sehe ich mich und erkenne mich nicht: – sie befindet sich in der Bircher Benner Klinik, Zürich, und da kommt er, um sie zu besuchen.“[149]

Das dominante Tempus der Rahmenerzählung, der Binnenerzählungen und der Kommentarspur ist das Präsens. Die W.-Binnenerzählung, die erste Begegnung mit Ingeborg Bachmann und der Abschied von Lynn stehen jedoch davon abweichend im Präteritum. Die Erzählungen können dabei auf der Basis der im Text vergebenen Informationen zeitlich (mehr oder weniger genau) in der Vergangenheit und örtlich (mehr oder weniger konkret) an verschiedenen Schauplätzen lokalisiert werden. Temporal- und raumdeiktische Ausdrücke stehen in Relation zu der jeweils geschilderten Situation und dem jeweils verwendeten Grundtempus.

Kurz: Die Erzählkonzeption von *Montauk* ist komplex, weil auf verschiedenen Ebenen verschiedene Erzählweisen verwendet werden und diese Ebenen im Text aufeinandertreffen. Der Weg der Leserschaft durch den Text ist insofern wie der Weg von Frisch und Lynn zum gesuchten Aussichtspunkt in Montauk: „nicht immer deutlich, ein verwilderter Pfad“.[150] Trotzdem stellt sich, wenn der Text in seine Einzelteile zerlegt wird und die Ereignisse in ihre natürliche Ordnung gebracht werden, eine Aussicht ein: „OVERLOOK“.[151]

1.1.2 *Kontext*

Der Text von *Montauk* steht in verschiedenen Kontexten. Im sprachlich-medialen (1), intertextuellen (2), paratextuellen (3), generischen (4) und sachlichen (5) Kontext lassen sich bedeutungsrelevante sowie potenziell fiktionstheoretisch relevante textexterne Sachverhalte benennen.

146 Frisch 1975, 102; GW VI, 684.
147 Frisch 1975, 185; GW VI, 739.
148 Frisch 1975, 114; GW VI, 692.
149 Frisch 1975, 152; GW VI, 717.
150 Frisch 1975, 8; GW VI, 621.
151 Frisch 1975, 7; GW VI, 621.

1.1.2.1 Sprachlich und medial

Ein erstes Spezifikum der Sprachverwendung in *Montauk* besteht in den Wechseln zwischen Deutsch und Englisch innerhalb der Rahmenerzählung. „HOW DID I ENCOURAGE YOU? / ihre Frage nicht jetzt, sondern gestern auf der Fahrt hierher“,[152] heißt es zum Beispiel früh in der Erzählchronologie. Oft geht das Codeswitching mit einem Wechsel in direkte Rede einher. So etwa auch beim Abschied zwischen Frisch und Lynn: „[W]ir sagten: BYE, kußlos, dann ein zweites Mal mit erhobener Hand: HI.“[153] Die wohl zentrale Funktion der englischsprachigen Passagen ist die Steigerung der Unmittelbarkeit der Darstellung. Dadurch wird der Eindruck einer dokumentarischen Gegenwartsschilderung verstärkt.

Im Übrigen fallen unter den sprachlichen Kontext die stilistischen Entscheidungen Frischs. Neben dem bereits im Text-Kapitel Gesagten fällt insbesondere die Tendenz zur syntaktischen Verknappung und semantischen Verdichtung auf. Die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen den erzählten Ereignissen werden in aller Regel nicht explizit benannt, sondern müssen während der Lektüre rekonstruiert werden. Ihren grammatischen Ausdruck findet die Verknappung und Verdichtung in der Ellipse. Zum Beispiel:

> Jetzt ist es Mittag; alles ist außen: ein Sternenbanner, das flattert, ein plumper Leuchtturm, die Möwen, irgendwoher Musik aus einem Transistor, das glänzende Blech auf dem weiten Parkplatz, die Sonne, der Wind –[154]

Diese Tendenzen haben in *Montauk* auch einen medialen Ausdruck. Den einzigen längeren, ununterbrochenen Abschnitt bildet die Binnenerzählung über den Jugendfreund W. Ansonsten ist der Text nicht nur inhaltlich, sondern auch grafisch stark segmentiert. Die einzelnen Absätze werden typischerweise von in kleinen Kapitälchen stehenden Ausdrücken und Sätzen eingeleitet, die als Überschriften, ‚Unterschriften‘ oder Überleitungen verstanden werden können. Die Kleinkapitälchenschrift kommt zudem im Textfluss zur Hervorhebung von Zitaten und Namen vor. *Montauk* ist insofern nicht nur ein inhaltlich und sprachlich, sondern auch ein medial gestaltetes Artefakt.

1.1.2.2 Intertextuell

Im Text lässt sich eine Vielzahl an literarischen Zitaten und Anspielungen nachweisen. Frisch nimmt in *Montauk* sowohl auf eigene (1) als auch auf fremde (2) Literatur Bezug. Die Selbstverweise richten sich insbesondere auf

---

152 Frisch 1975, 11; GW VI, 623.
153 Frisch 1975, 206–207; GW VI, 754.
154 Frisch 1975, 53; GW VI, 652.

Homo Faber (a), *Mein Name sei Gantenbein* (b), das *Tagebuch 1966–1971* (c) und das sogenannte *Berliner Journal* (d). Besonders prominente Fremdverweise sind jene auf Werke von Michel de Montaigne (a), Ingeborg Bachmann (b) und Philip Roth (c). Hinzu kommen etwa Verweise auf Kafka, Barthelme und Goethe (d).[155]

1.1.2.2.1 *Selbstverweise*

(a) *Homo Faber*

Montauk beginnt mit einer Anspielung auf *Homo Faber* (1957). Nach dem Einsetzen der Erzählchronologie am Samstagmorgen in Montauk wird Lynn sogleich mit Sabeth parallelisiert. Faber beschreibt in *Homo Faber* Sabeth als „ein junges Mädchen in schwarzer Cowboy-Hose, [...] ich konnte ihr Gesicht nicht sehen, nur ihren blonden oder rötlichen Roßschwanz, der bei jeder Bewegung ihres Kopfes baumelte".[156] Ähnlich wird Lynn von Frisch in *Montauk* beschrieben: „Ihr Haar, wenn sie es offen trägt, reicht bis zu den Hüften; jetzt hat sie es hochgeknotet, ein roter Roßschwanz, der beim Gehen pendelt."[157]

Sabeth wirft „ihren Roßschwanz in den Nacken zurück, ungeduldig",[158] Lynn macht „diese scharfe Bewegung mit dem Kopf, um ihren Roßschwanz hinter die Schultern zu werfen".[159] Sabeth ist „kaum kleiner"[160] als Faber, Lynn „nicht größer und nicht kleiner"[161] als Frisch. In Sabeths Cowboyhose steckt ein Kamm,[162] in Lynns Bluejeans ebenso,[163] und Lynns wiederholt erwähnte Zotteljacke[164] erinnert an Sabeths Wolljacke.[165]

Auf die inzestuöse Beziehung von Faber und Sabeth nimmt Frisch Bezug, als er sein Umherirren mit Lynn am Samstag auf der Suche nach einer Aussicht in Montauk beschreibt: „Wer die beiden sähe, würde nicht ohne weiteres wissen, was von ihnen zu halten ist: Tochter und Vater oder ein Paar?"[166] Wenn er anmerkt, Lynn sei so alt wie seine Tochter Ursula, spielt er ebenfalls auf

155 Für umfassendere intertextuelle Analysen vgl. insbesondere Affolter 2019 sowie Mauelshagen 2001; Schmitz 1985, 101–125; Bänziger 1978.
156 GW IV, 70. (*Homo Faber* wird nach der Ausgabe der *Gesammelten Werke* (GW IV) zitiert.)
157 Frisch 1975, 9–10; GW VI, 622–623.
158 GW IV, 73.
159 Frisch 1975, 10; GW VI, 623.
160 GW IV, 70.
161 Frisch 1975, 9; GW VI, 622.
162 Vgl. GW IV, 70.
163 Vgl. Frisch 1975, 9; GW VI, 622.
164 Vgl. Frisch 1975, 12, 93, 122, 129; GW VI, 624, 678, 697, 702.
165 Vgl. GW IV, 72, 73.
166 Frisch 1975, 51; GW VI, 650.

Homo Faber an.[167] Aber: „Das ist nicht Griechenland".[168] Es wird in Montauk zu keiner Tragödie kommen.

Eine weitere Parallele bilden die Pingpongspiele. Schon bei der Schilderung der Ankunft im Hotel am Freitag weist Frisch prominent darauf hin: „Ein Pingpong-Tisch ist auch da."[169] Am Samstag kommt es zum Match gegen Lynn. Es verläuft ähnlich wie jenes zwischen Faber und Sabeth. „Ich hatte bald einen roten Kopf, da ich mich öfter bücken mußte, aber auch das Mädchen mußte noch die Wolljacke ausziehen, sogar ihre Bluse krempeln, um mich zu schlagen",[170] berichtet Faber. „Lynn muß dann ihre Zotteljacke doch ausziehen, später sogar die Ärmel ihrer Bluse krempeln […]. Sein Hemd […] ist schon völlig verschwitzt; das kommt von der Bückerei",[171] erzählt Frisch. Walter verliert gegen Sabeth, Frisch verliert gegen Lynn.

An anderer Stelle zitiert Frisch direkt aus dem Roman. Während der Schilderung des „langen leichten Nachmittages"[172] am Samstag erscheint gekürzt Fabers „Verfügung für Todesfall"[173] aus *Homo Faber*:

> AUF DER WELT SEIN: IM LICHT SEIN. IRGENDWO (WIE DER ALTE NEULICH IN KORINTH) ESEL TREIBEN, UNSER BERUF! – ABER VOR ALLEM: STANDHALTEN DEM LICHT, DER FREUDE IM WISSEN, DASS ICH ERLÖSCHE IM LICHT ÜBER GINSTER, ASPHALT UND MEER, STANDHALTEN DER ZEIT, BEZIEHUNGSWEISE EWIGKEIT IM AUGENBLICK. EWIG SEIN: GEWESEN SEIN.[174]

Im Anschluss steht die Bemerkung „Leben im Zitat".[175] Frisch, der mit Lynn den Nachmittag in Montauk verbringt, scheinen die Grenzen zwischen Leben und Literatur zu verschwimmen. Statt wie bisher das Leben zu zitieren, lebt er nun das Zitat.

(b) *Mein Name sei Gantenbein*

Ein erster Verweis auf *Mein Name sei Gantenbein* (1964) steht auf einer anderen Ebene als jene auf *Homo Faber*. Frisch schildert zunächst den in Amagansett gefällten Entschluss, „dieses Wochenende zu erzählen: autobiographisch, ja,

---

167 Vgl. Frisch 1975, 54; GW VI, 652.
168 Frisch 1975, 8; GW VI, 622.
169 Vgl. Frisch 1975, 93; GW VI, 678.
170 GW IV, 73.
171 Frisch 1975, 122; GW VI, 697–698.
172 Frisch 1975, 101; GW VI, 683.
173 GW IV, 199.
174 Frisch 1975, 103; GW VI, 685; vgl. GW IV, 199.
175 Frisch 1975, 103; GW VI, 685.

autobiographisch".[176] Danach wechselt er in die Kommentarspur und fügt das Zitat ein: „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER".[177]

Im *Gantenbein*-Roman handelt es sich um eine Äußerung des Erzählers, der sich mögliche Geschichten vorstellt und sie wiederholt anpasst.[178] Als bloßes Zitat verstanden, behält der Satz diese Referenz. Wird der Satz aber nicht (allein) als *Gantenbein*-Zitat verstanden, sondern (auch) als eigenständiges Erzählereignis der *Montauk*-Kommentarspur, referiert das ‚Ich' auf Max Frisch. Nach diesem Verständnis würde Frisch in der Kommentarspur sein in der Rahmenerzählung definiertes Erzählprojekt wieder in Frage stellen.

Jedoch kann das Zitat auch als Überschrift verstanden werden für den folgenden Abschnitt. In diesem reflektiert er seine Literatur und kommt zu dem Urteil, er habe „irgendeine Öffentlichkeit bedient mit Geschichten", sich „entblößt, ich weiß, bis zur Unkenntlichkeit" und sich „verraten".[179] Nach diesem Verständnis würde das in der Rahmenerzählung definierte autobiografische Erzählprojekt nicht in Frage gestellt, sondern gerade begründet.

Eine Parallele zwischen *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk* besteht zudem etwa in der Vereinbarung von Frisch und Lynn, sich keine Briefe zu schreiben. „Übrigens ist es bereits vereinbart, daß sie sich keine Briefe schreiben werden",[180] heißt es in *Montauk*. „Sie hatten einander versprochen, keine Briefe zu schreiben",[181] heißt es über Enderlin und Lila in *Mein Name sei Gantenbein*.

(c) *Tagebuch 1966–1971*

Ein indirekter Bezug besteht zwischen *Montauk* und dem Abschnitt *Vom Schreiben in Ich-Form* aus Frischs *Tagebuch 1966–1971* (1972).[182] In *Montauk* begründet Frisch, wie gesehen, die homodiegetische Verwendung der Er-Form implizit mit einem Gefühl der Selbstentfremdung. Vorher hat er im Tagebuch die Beziehung zwischen den Erzählformen reflektiert:

> Vielleicht empfiehlt sich die ICH-Form gerade bei Ich-Befangenheit; sie ist die strengere Kontrolle. Man könnte, um der Kontrolle willen, in der ICH-Form schreiben, dann in die ER-Form übertragen, um sicher zu sein, daß die letztere nicht nur eine Tarnung ist – aber dann gibt es Sätze, die nur in der ICH-Form

176 Frisch 1975, 155; GW VI, 719.
177 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
178 Vgl. GW V, 22. (*Mein Name sei Gantenbein* wird nach der Ausgabe der *Gesammelten Werke* (GW V) zitiert.)
179 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
180 Frisch 1975, 121; GW VI, 697.
181 GW V, 73.
182 Vgl. GW VI, 286–289. (Das *Tagebuch 1966–1971* wird nach der Ausgabe der *Gesammelten Werke* (GW VI) zitiert.)

> ihre Objektivität gewinnen, wogegen sie, Wort für Wort in die arglose ER-Form übersetzt, eben feige wirken; der Schreiber überwindet sich nicht in der ER-Form, er kneift nur.[183]

> Zu Anfang ist es leichter mit der ER-Form als später, wenn die bewußten oder unbewußten Ich-Depots in mannigfaltiger ER-Form notorisch geworden sind; nicht weil der Schreiber sich als Person wichtiger nimmt, aber weil die Tarnung verbraucht ist, kann er sich später zur blanken ICH-Form genötigt sehen.[184]

Diese Überlegungen scheinen in *Montauk* eingegangen zu sein. Je nach Ereignis betrachtet sich Frisch aus einer anderen Perspektive. Auf der Ebene der Kommentarspur sieht er sich aber in aller Regel, mit seinen Worten, zur blanken Ich-Form genötigt. Die Urteile über sich, die eigenen Beziehungen und die eigene Literatur in die Er-Form zu übersetzen würde heißen zu kneifen.

Auf den Eintrag *Skizze eines Unglücks*[185] spielt Frisch an, nachdem er auf der Rückfahrt von Montauk fast einen Unfall provoziert hat: „Das wäre es: zwei Verkehrstote, eine junge Amerikanerin (die genauen Personalien) und ein älterer Schweizer (die genauen Personalien), ihr Wochenende an der Küste wäre erzählbar, unser Wochenende."[186]

Gegen Ende der Erzählchronologie zitiert Frisch die im Tagebuch enthaltenen Fragen „WIE ALT MÖCHTEN SIE WERDEN? / LIEBEN SIE JEMAND? / UND WORAUS SCHLIESSEN SIE DAS?"[187] Die Zitate folgen auf eine Szene am Sonntagnachmittag, als Frisch allein in einer Bar sitzt. Am Montagabend gibt Lynn dann die Antwort auf die zweite Frage: „YOU LOVE HER",[188] sagt sie zu Frisch – und meint Marianne.

(d) *Aus dem Berliner Journal*

Im Gegensatz zu den bisher genannten Verweisen sind jene auf das *Berliner Journal* nur im Rückblick verständlich geworden. Erst nach Ablauf einer Sperrfrist ist 2014 ein Teil dieser Aufzeichnungen unter dem Titel *Aus dem Berliner Journal* erschienen.

Verschiedene Passagen aus dem 1973 und 1974 entstehenden Journal sind in *Montauk* eingegangen. Im Journal heißt es zum Beispiel: „11.2. / Sonntag, Einzug in die Wohnung. Morgen soll es auch warmes Wasser geben."[189] „Morgen"

183 GW VI, 286.
184 GW VI, 288.
185 Vgl. GW VI, 204–225.
186 Frisch 1975, 166; GW VI, 727. Vgl. dazu ausführlicher auch Affolter 2019, 156–161.
187 Frisch 1975, 183; GW VI, 738; GW VI, 7–8.
188 Frisch 1975, 187; GW VI, 741.
189 Frisch 2014, 16–17.

hat in diesem Kontext eine eindeutige zeitliche Referenz. Der Satz erscheint auch in *Montauk*, aber ohne Datierung.

Heute ist ersichtlich, wie das *Berliner Journal* und *Montauk* werkbiografisch zusammenhängen.[190] Nach der Schilderung des Entschlusses, das Wochenende mit Lynn zu erzählen, steht in *Montauk* die Frage „Warum grad dieses Wochenende?" Und direkt im Anschluss: „– statt zu beschreiben die ersten Einkäufe auf dem kleinen Wochenmarkt in Berlin, die leere Wohnung, wo ich tagsüber auf die Handwerker warte. Morgen soll es auch warmes Wasser geben."[191] Das Wort „statt" weist darauf hin, dass *Montauk* das *Berliner Journal* als Frischs Hauptprojekt abgelöst hat. Die Frage „Warum grad dieses Wochenende?" ist insofern nicht nur eine nach der Erzählwürdigkeit von Ereignissen. Sie hat sich auch praktisch gestellt: Warum das eine erzählen und nicht das andere?

In einem auf den 29.03.1973 datierten Eintrag reflektiert Frisch sein thematisches Interesse:

> Nachlassen der Erfindungskraft, aber gleichzeitig kommt etwas hinzu, was nicht ohne weiteres eine Folge des Nachlassens ist: ein geschichtliches Interesse an der eignen Biographie und an der Biographie andrer, die man zu kennen gemeint hat, ein Interesse an der Faktiziät, die ich bisher nur als Material missbraucht habe, nämlich willkürlich gesehen oder nicht gesehen, in Literatur verdrängt.[192]

Der Eintrag vom 25.03.1974 lautet dann:

> Heute Flugschein nach NY geholt. […] Es beginnt mit einer Ehrenrunde (Harcourt Brace, Academy of Arts and Letters), dann ein paar Lesungen (NY, Boston, Toronto, Montreal etc.). – Der innere Geschmack von damals, 1951, die sehr verschiedenartigen Aufenthalte, Theater, 1962, die Geschichte mit M. in Amerika-Stationen, Glück, Aufbruch, 1970, 1971, der letzte Aufenthalt 1972; deswegen keine Bitterkeit aufkommen lassen an Ort und Stelle – dies als Vorsatz, aber es wird nicht ganz leicht sein. Oder ganz leicht? nämlich gleichgültig. Keine Ahnung, wie weit weg diese Reise allein mich führt; wahrscheinlich ist es die letzte NY-Reise.[193]

Bei der Ankunft in New York beginnt die Handlung der Rahmenerzählung von *Montauk*.[194]

---

190 Vgl. Strässle 2014, 179–181. Vgl. dazu auch Affolter 2019, 18.

191 Frisch 1975, 82; GW VI, 671.

192 Frisch 2014, 79.

193 Frisch 2014, 169.

194 Neben diesen besonders prominenten Verweisen bezieht sich Frisch etwa auch auf *Stiller* (1954), *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979), *Öffentlichkeit als Partner* (1967)

1.1.2.2.2 *Fremdverweise*

(a) Michel de Montaigne

Als Motto steht vor *Montauk* ein gekürztes Zitat aus Michel de Montaignes *Vorrede an den Leser* aus den *Essais* (in der Übersetzung von Herbert Lüthy):

> Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, es warnt dich schon beim Eintritt, dass ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein häusliches und privates ... Ich habe es dem persönlichen Gebrauch meiner Freunde und Angehörigen gewidmet, auf dass sie, wenn sie mich verloren haben, darin einige Züge meiner Lebensart und meiner Gemütsverfassung wiederfinden ... denn ich bin es, den ich darstelle. Meine Fehler wird man hier finden, so wie sie sind, und mein unbefangenes Wesen, so weit es nur die öffentliche Schicklichkeit erlaubt ... So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches; es ist nicht billig, dass du deine Musse auf einen so eitlen und geringfügigen Gegenstand verwendest. / Mit Gott denn, zu Montaigne, am ersten März 1580.[195]

In Kombination mit dem Untertitel legt das Motto vor der Lektüre des Textes nahe, dass es sich bei *Montauk* um ein autobiografisches Werk handeln könnte.[196] Im Text greift Frisch das Zitat zwei Mal erneut auf.

---

und *Ich schreibe für Leser* (1964). – Auf *Stiller* verweist die Frage einer Studentin bei einer Lesung: „Will Stiller denn wirklich, daß Julika erlöst werde, oder geht es ihm in erster Linie darum, ihr Erlöser zu sein?" (Frisch 1975, 18; GW VI, 628). Überschrieben ist die Passage mit einer *Stiller*-Anspielung: „MY GREATEST FEAR: REPETITION". In diesem Sinne notiert Stiller (als White) in sein Tagebuch: „Meine Angst: die Wiederholung –!" (GW III, 420). Auch Lynns Frage „MAX, ARE YOU JEALOUS?" führt zu einer Anspielung auf *Stiller*: „Er hat reichlich über Eifersucht geschrieben", so Frisch in *Montauk*, „es fiele ihm als Schriftsteller dazu nichts ein, nichts Neues" (Frisch 1975, 121; GW VI, 697). – Auf den als *Der Mensch erscheint im Holozän* veröffentlichten Text spielt Frisch an, indem er sein bisheriges Scheitern am Stoff thematisiert: „Eine literarische Erzählung, die im Tessin spielt, ist zum vierten Mal mißraten; die Erzähler-Position überzeugt nicht" (Frisch 1975, 21; GW VI, 630; vgl. auch Petersen 2002, 152). – Auf *Öffentlichkeit als Partner* und *Ich schreibe für Leser* wird verwiesen, als Frisch beim Lunch mit Lynn sagt, er schreibe nicht für die Öffentlichkeit, sondern für sich selbst (vgl. Frisch 1975, 29; GW VI, 636). – Direkt oder indirekt erwähnt werden zudem die Stücke *Die Chinesische Mauer* (vgl. Frisch 1975, 43; GW VI, 645), *Biedermann und die Brandstifter* (vgl. Frisch 1975, 43; GW VI, 645), *Graf Öderland* (vgl. Frisch 1975, 68; GW VI, 662) und *Nun singen sie wieder* (vgl. Frisch 1975, 176; GW VI, 733).

195 Frisch 1975, 5; vgl. Montaigne 1953, 51. (In GW VI, 619 mit Gedankenstrich vor dem Schrägstrich.)

196 Näheres dazu in den Kapiteln 1.1.2.3 Paratextuell und 1.1.2.4 Generisch.

Ein erstes Mal im Anschluss an eine Selbstbetrachtung über sein *Leben als Mann*: „Offenbar habe ich mich von Anfang an verhalten, als sei ich Gottvater oder mindestens Adam, das Weib aus seiner Rippe gemacht: KOMM, FOLGE MIR, ICH LEITE DICH!“[197] Nach dem Absatz steht der Satz aus dem Motto: „MEINE FEHLER WIRD MAN HIER FINDEN“.[198] Wird der Satz (allein) als Zitat verstanden, referiert „meine“ auf Montaigne. Als eigenständiges Ereignis der Kommentarspur von *Montauk* verstanden, referiert das Possessivpronomen (auch) auf Frisch. Nach diesem Verständnis weist Frisch darauf hin, dass er seine Fehler aufrichtig beichte.[199]

Bei der zweiten Wiederaufnahme des Zitats scheint dieser Anspruch möglicherweise wieder in Frage gestellt zu werden: „DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER / und was verschweigt es und warum?“[200] Der Kommentar folgt gegen Ende der Erzählchronologie auf die Beschreibung des Alltags von Frisch und Marianne in Berzona. Bereits diese Beschreibung unterbricht Frisch mit den Fragen „Warum erzähle ich das? Wem erzähle ich das?“[201]

(b) Philip Roth

Einen Grund für das Erzählen hat Frisch früh in der Erzählchronologie benannt. Vor dem Ausflug nach Montauk bringt Philip Roth sein Buch *My Life as a Man* (1974) im Hotel vorbei: „MY LIFE AS A MAN / heißt das neue Buch, das Philip Roth gestern ins Hotel gebracht hat. […] Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann.“[202]

Dieser Frage geht Frisch in den Binnenerzählungen nach. „MY LIFE AS A MAN“ erscheint danach drei weitere Male als Überschrift oder Überleitung zu Textpassagen, in denen es um Frischs Beziehungen geht.[203] Neben diesen Verweisen besteht zwischen *Montauk* und *My Life as a Man* zudem in der Reflexion über das Erzählen im Allgemeinen sowie das autobiografische Erzählen im Besonderen eine thematische Verbindung.[204]

197 Frisch 1975, 94; GW VI, 679.
198 Frisch 1975, 94; GW VI, 679.
199 Vgl. dazu auch Affolter 2019, 15.
200 Frisch 1975, 197; GW VI, 747.
201 Frisch 1975, 195; GW VI, 746.
202 Frisch 1975, 24; GW VI, 633.
203 Vgl. Frisch 1975, 111, 118, 152; GW VI, 690, 695, 717.
204 Vgl. dazu ausführlicher Affolter 2019, 67–72; Mauelshagen 2001; Schmitz 1985, 102–112; Anglet/Radvan 2011, 176–177.

(c) Ingeborg Bachmann
Besonders prominent sind in *Montauk* Verweise auf Werke von Ingeborg Bachmann. Sie tritt nicht nur als handelnde Person auf, sondern hinterlässt auch als Dichterin Spuren.[205]

Ein erster Verweis ist die Anspielung auf das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958), als Frisch im Central Park Baumratten zuschaut und sie mit Eichhörnchen vergleicht.[206] Das Zitat „DIE WAHRHEIT IST DEM MENSCHEN ZUMUTBAR" aus der gleichnamigen Rede (1959) von Bachmann[207] steht vor der Schilderung des Besuchs von Philip Roth in Frischs Hotel und Frischs geweckten Interesse an seinem eigenen *life as a man.* Die erste Beschreibung von Lynn beim Businesslunch enthält eine Anspielung auf Bachmanns Erzählung *Undine geht* (1961), wenn es heißt, sie sehe aus wie „Undine und ein wenig Nurse".[208] Am Strand berichtet Frisch davon, „was er in Rom gesehen und gehört hat in fünf Jahren", aber „nicht von der schrecklichsten aller Todesarten".[209] Frisch spielt damit auf Bachmanns Essay *Was ich in Rom sah und hörte* (1955)[210] und den unvollendeten Romanzyklus *Todesarten*[211] an. Auf Bachmanns Erzählung *Simultan* (1968) verweist unter anderem Lynns Interesse an Delfinen, das sie mit der Protagonistin aus Bachmanns Erzählung teilt.[212] Aus Bachmanns Gedicht *Tage in Weiß* (1956) zitiert Frisch direkt:

> IN DIESEN TAGEN STEH ICH AUF MIT DEN BIRKEN / UND KÄMM MIR DAS WEIZENHAAR AUS DER STIRN / VOR EINEM SPIEGEL AUS EIS. / … / IN DIESEN TAGEN SCHMERZT MICH NICHT, / DASS ICH VERGESSEN KANN / UND MICH ERINNERN MUSS.[213]

Vor dem Zitat steht eine Beschreibung von Lynn am Sonntagmorgen. Danach folgt ein Teil der Erzählung der Beziehung mit Ingeborg Bachmann. Auch hier stellt sich die Frage, ob das ‚Ich' im zweiten Teil des Zitats nicht nur auf

205 Für eine Analyse der gegenseitigen Bezugnahmen von Frisch und Bachmann vgl. Schmitz 1985, 113–125.

206 Vgl. Frisch 1975, 16; GW VI, 627; Bachmann 1978, *Werke* I, 269–327.

207 Frisch 1975, 24; GW VI, 632; vgl. Bachmann 1978, *Werke* IV, 275–277.

208 Frisch 1975, 28; GW VI, 635; vgl. Bachmann 1978, *Werke* II, 253–263. Vgl. dazu auch Affolter 2019, 73–97.

209 Frisch 1975, 99; GW VI, 682.

210 Vgl. Bachmann 1979, *Werke* IV, 29–34.

211 Vgl. Bachmann 1978, *Werke* III.

212 Vgl. Frisch 1975, 56, 114; GW VI, 654, 692; Bachmann 1978, *Werke* II, 284–317, hier: 302. Für weitere Bezüge zu *Simultan* als „Kontrastfolie" vgl. Affolter 2019, 99–116, hier: 99.

213 Frisch 1975, 141; GW VI, 710; vgl. Bachmann 1978, *Werke* I, 112.

Bachmann referiert, sondern im neuen Zusammenhang auch auf Frisch – der nicht vergessen kann und sich erinnern muss.

(d) Kafka, Barthelme, Goethe

Neben diesen gehäuft auftretenden Verweisen stehen weitere bedeutungsrelevante Anspielungen und Zitate, unter anderem auf Werke von Franz Kafka, Donald Barthelme und Goethe.

Einer Anspielung auf Kafkas *Process* (1925) kommt ein Traum Frischs gleich:

> Vorgestern geträumt: daß ich am nächsten Mittwoch hingerichtet werden soll, und ich verstehe nicht, warum am nächsten Mittwoch, ich bin gesund, diese willkürliche Verfügung einer Behörde, die gar nicht Bescheid weiß, einer Behörde ohne Adresse übrigens; keine Chance, Rekurs anzumelden.[214]

Die Schuldfrage nimmt ein zentrales Thema der später in der Erzählchronologie folgenden Binnenerzählungen vorweg. Auch in den spät in der Ereignischronologie stehenden „Notizen im Flugzeug"[215] nimmt Frisch das diffuse Schuldgefühl auf: „Gefühle von Schuld, ohne daß ich weiß, was ich unter Schuld verstehe."[216]

Frisch fügt weiterhin Zitate aus Barthelmes *Departures* (1971) in den Text ein:

> BUT WHERE ARE YOU TODAY? PROBABLY OUT WITH YOUR HUSBAND FOR A WALK… . DO YOU THINK HE HAS NOTICED? WHAT FOOLISHNESS! IT IS AS OBVIOUS AS A BUMPER STICKER, AS OBVIOUS AS AN ABDICATION… .[217]

Es handelt sich dabei um einen Hinweis auf die Identität des Mannes, mit dem Marianne eine Affäre hatte.[218] Bereits am Samstag fragt Frisch in Montauk Lynn: „DO YOU KNOW DONALD BARTHELME? […], HIS WORK?",[219] womit der Name im Text erscheint. Frisch suggeriert damit, dass das „You" im *Departures*-Zitat auf Marianne referiert und das „He" auf ihn selbst.

Ein Verweis auf Goethe findet sich spät in der Erzählchronologie. Frisch und von Meyenburg teilen im Zuge ihrer Scheidung ihren Besitz auf: „Ein Band in derselben Ausgabe ist zweifach vorhanden, DICHTUNG UND WAHRHEIT".[220]

214 Frisch 1975, 22; GW VI, 631.
215 Frisch 1975, 66; GW VI, 660.
216 Frisch 1975, 67; GW VI, 661.
217 Frisch 1975, 164; vgl. Barthelme 1972, 108. (In GW VI, 726 unterscheidet sich die Interpunktion leicht.)
218 Vgl. Frisch 1975, 123–127; GW VI, 698–700. Vgl. dazu ausführlicher Affolter 2019, 122–131.
219 Frisch 1975, 52; GW VI, 651.
220 Frisch 1975, 177; GW VI, 734.

Die Nennung ist insofern programmatisch, als es in *Montauk* unter anderem um einen Fall der Beziehung zwischen Dichtung und Wahrheit geht: um die Beziehung zwischen Frischs Literatur und Frischs Leben.

1.1.2.3 Paratextuell

Der Text steht weiterhin in einem paratextuellen Kontext. Vor einer Lektüre des Textes ordnen der Autorname ‚Max Frisch', der Titel ‚Montauk' sowie der Untertitel ‚Eine Erzählung' *Montauk* grob ein. Weitere Hinweise gibt der jeweilige Klappentext.

Auf der Suhrkamp-Originalausgabe (1975) ist eine Inhaltsangabe zu lesen, die besonders auf das oben zitierte Montaigne-Motto und die im Text geäußerten Absichtserklärungen eingeht:

> „Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, es warnt dich schon beim Eintritt, daß ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein häusliches und privates … Denn ich bin es, den ich darstelle. Meine Fehler wird man hier finden, so wie sie sind, und mein unbefangenes Wesen, so weit es nur die öffentliche Schicklichkeit erlaubt."
>
> Diese Sätze, als Motto vor Max Frischs neues Buch gestellt, stammen von Michel de Montaigne, geschrieben am 1. März 1580. In dem Buch selbst heißt es einmal beiläufig: „Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann." In einem Interview sagt der Autor: „Leben ist langweilig, ich mache Erfahrungen nur noch, wenn ich schreibe."
>
> Montauk ist ein indianischer Name, er bezeichnet die nördliche Spitze von Long Island, hundertzehn Meilen von Manhattan entfernt; dort findet das Wochenende statt, das erzählt wird.
>
> Das Er und Ich der Erzählung sucht den Augenblick, die Empfindsamkeit für den Augenblick: in Zürich, in den morgendlichen Hallen von Paris, im Museum of Modern Art, in der Via Margutta und in der Via Giuglia in Rom, auf dem Monte Alban in Mexico und bei Sables d'Or les Pines in Frankreich, in Berzona, in Berlin. Kein bitteres Buch: „ein langer leichter Nachmittag", wobei der Erzähler seine Person nicht tarnt:
>
> „– autobiographisch, ja, autobiographisch. Ohne Personnagen zu erfinden; ohne Ereignisse zu erfinden, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit; ohne auszuweichen in Erfindungen. Ohne seine Schriftstellerei zu rechtfertigen durch Verantwortung gegenüber der Gesellschaft; ohne Botschaft. Er hat keine und lebt trotzdem. Er möchte bloß erzählen (nicht ohne alle Rücksicht auf die Menschen, die er beim Namen nennt): sein Leben."[221]

---

221 Vgl. Frisch 1975.

Der Klappentext legt zusammen mit dem Untertitel nahe, dass es sich bei *Montauk* um eine autobiografische Erzählung handelt (was auch immer darunter zu verstehen sein wird). Eine gewisse Distanz zum Autor wird gleichwohl signalisiert, wenn nicht explizit von Max Frisch die Rede ist, sondern es heißt, dass im Text „der Erzähler seine Person nicht tarnt".

In der Ausgabe der *Gesammelten Werke* (1976) entfällt ein *Montauk*-spezifischer Klappentext. Ergänzt sind wenige Informationen zur Entstehung des Werks sowie ein Nachwort des Herausgebers Hans Mayer. In diesem geht er nicht explizit auf *Montauk* ein, wirft aber (unter Bezugnahme auf andere Werkausgaben) die grundsätzliche Frage nach der „Linie zwischen scheinbarer Autobiographik und Fiktion" auf.[222]

Später erschienene und aktuelle Taschenbuchausgaben (ab 1981) enthalten im Klappentext in aller Regel Zitate aus einer Rezension von Marcel Reich-Ranicki. Er spricht ebenfalls von einem Erzähler, rückt aber zugleich die aus *Montauk* zitierten Textstellen in die Nähe des Autors Frisch – dem „Meister der Parabel":

> In *Montauk* heißt es: „Ich möchte dieses Wochenende beschreiben können, ohne etwas zu erfinden, diese dünne Gegenwart …" Der Erzähler ist entschlossen, das Wochenende „autobiographisch" zu beschreiben: „Ohne Personnagen zu erfinden, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit; ohne auszuweichen in Erfindungen." Der große Fabulierer, der Meister der Parabel, bekennt: „Er möchte bloß erzählen …: sein Leben." Nie hat er knapper und karger und zugleich präziser und prägnanter, nie anschaulicher und anregender geschrieben. *Montauk* ist eine poetische Bilanz: ein Buch der Liebe, geschrieben von einem Dichter der Angst.[223]

1.1.2.4 Generisch

Wie aus Text und Paratext ersichtlich wird, steht *Montauk* in einem komplexen generischen Kontext. Die Frage nach der Beziehung zwischen Typ und Exemplar stellt sich insbesondere für die Gattungen ‚Erzählung' (a), ‚Autobiografie' (b), ‚Essay' (c), ‚Tagebuch' (d), ‚offener Brief' (e) und ‚Roman' (f).[224]

---

222 Vgl. GW VI, 791, 835–838, hier: 835.

223 Vgl. Frisch 1975 (Suhrkamp Taschenbuch 700; erste Auflage: 1981); Reich-Ranicki 1994, 79–88.

224 Zur Rekonstruktion des generischen Kontextes wird in diesem Kapitel von den Bestimmungen im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* ausgegangen.

(a) Erzählung

Als Untertitel von *Montauk* ist die Gattungsangabe *Eine Erzählung* so mehrdeutig wie der Begriff. Im *Reallexikon* wird zwischen drei Verwendungsweisen unterschieden. ‚Erzählung' kann demnach bezeichnen: (1) jede literarische oder nichtliterarische, fiktionale oder nichtfiktionale narrative Darstellung, (2) eine literarische Hauptgattung neben Lyrik und Dramatik, (3) eine literarische Einzelgattung für einen kurzen bis mittellangen Erzähltext.[225]

Im Sinne von (1) verstanden, weist der Untertitel auf die narrative Darstellung von Ereignissen hin. *Montauk* ist als Erzählung ein von Frisch gestaltetes sprachliches Artefakt. Im Sinne von (2) wird mit der Gattungsangabe auf die Zugehörigkeit von *Montauk* zur Epik verwiesen. Im Sinne von (3) wird *Montauk* als Erzählung von anderen Gattungen unterschieden.

Die Klassifikation von *Montauk* als Erzählung im Sinne von (1) ist weder kontrovers noch aussagekräftig. In *Montauk* wird offensichtlich erzählt. Auch mit dem hier verwendeten narratologischen Terminus der Erzählung als temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge von Ereignissen ist die Gattungsbezeichnung grundsätzlich kompatibel. Dass es sich bei *Montauk* im Sinne von (2) nicht um ein Gedicht oder ein Drama handelt, ist ebenso offensichtlich. Wird ‚Erzählung' im Sinne von (3) als Bezeichnung für eine Einzelgattung verstanden, ist auch dies aufgrund der diffusen Definitionslage nicht allzu aussagekräftig. Wird *Montauk* als Erzählung im Sinne eines kurzen bis mittellangen Erzähltexts verstanden, stellt sich immer noch die Frage, ob und inwiefern sich eine solche Erzählung von anderen erzählenden Gattungen abgrenzt.

(b) Autobiografie

Unter ‚Autobiografie' wird gemeinhin eine nichtfiktionale Erzählung „lebensgeschichtlicher Fakten" verstanden, deren „Gegenstand innere und äußere Erlebnisse sowie selbst vollzogene Handlungen aus der Vergangenheit des Autors sind".[226]

Die Nähe von *Montauk* zur Gattung der Autobiografie wird in dreifacher Weise hergestellt. Erstens im Text: Frisch deklariert in der Rahmenerzählung sein Erzählprojekt ausdrücklich als ein autobiografisches (stellt es aber ebenso ausdrücklich als solches wieder in Frage). Zweitens durch den Paratext: Das als Motto dem Text vorangestellte Montaigne-Zitat formuliert einen mit der Gattung kompatiblen Aufrichtigkeitsanspruch, den Frisch zu übernehmen scheint (aber später ebenfalls wieder in Frage stellt). Drittens durch den

225 Vgl. Schmeling/Walstra 2007a, 517; 2007b, 519.
226 Lehmann 2007, 169.

sachlichen Kontext: Wie Frisch-Biografien zeigen, ist in *Montauk* mindestens zu großen Teilen unverschlüsselt von lebensgeschichtlichen Fakten die Rede.[227]

(c) Essay

Das Zitat aus Montaignes *Essais* weist auf die stellenweise gegebene Nähe von *Montauk* zur Gattung des Essays hin. Als ‚Essay' wird allgemein „der schriftliche Diskurs eines empirischen [...] Ich über einen kulturellen Gegenstand, dessen Aspekte durch subjektive Erfahrung erschlossen worden sind"[228] bezeichnet.

Montauk enthält mehrere solche essayistische Passagen. Am präsentesten sind die Reflexionen zum Themenkomplex Ruhm, Rang und Reichtum.[229] Diese Äußerungen sind zwar durch Ereignisse der Rahmenerzählung motiviert, könnten aber auch unabhängig von diesen stehen. Auch die auf der eigenen Erfahrung beruhenden, aber verallgemeinerten Reflexionen über die Liebe, die Literatur und den Tod könnten als essayistische Passagen verstanden werden.

(d) Tagebuch

Berührungspunkte bestehen weiterhin mit der Gattung des Tagebuchs. Unter ‚Tagebuch' werden gemeinhin „[d]urch die Abfolge von Tagen strukturierte schriftliche Aufzeichnungen"[230] verstanden. Datierungen verweisen auf den Entstehungstag der potenziell verschiedenartigen (etwa fiktionalen und nichtfiktionalen) Einträge.

Derartige Tagebuchaufzeichnungen aus dem *Berliner Journal* sind wörtlich in *Montauk* eingegangen. Anders als im *Berliner Journal* sind die Aufzeichnungen in *Montauk* jedoch undatiert. Sie stehen durch ihre Montage in den Text in einem neuen Zusammenhang, der sich aus dem vorher und nachher Erzählten ergibt. Insofern könnte davon gesprochen werden, dass in *Montauk* Tagebuchspuren vorhanden sind.

(e) (Offener) Brief

Eine weitere Nähe besteht zur Gattung des offenen Briefes. Allgemein wird unter ‚Brief' eine nicht zur Veröffentlichung bestimmte nichtfiktionale „[s]chriftliche Mitteilung an einen abwesenden Empfänger"[231] verstanden,

227 Näheres dazu in Kapitel 1.1.2.5 Sachlich.
228 Schlaffer 2007, 522.
229 Vgl. Frisch 1975, 24–26, 59–65, 72, 170–181; GW VI, 633–634, 655–660, 664, 730–738.
230 Schönborn 2007, 577.
231 Golz 2007, 251.

wobei sich ein offener Brief davon durch die Bestimmung zur Veröffentlichung unterscheidet.

Teile der Marianne-Binnenerzählung erinnern an eine solche Mitteilung an eine abwesende Empfängerin. Frisch scheint Marianne wiederholt mit einem ‚Du' in einer Art offenen Briefform direkt anzusprechen.

(f) Roman

Schließlich gibt es Gemeinsamkeiten mit der Gattung des Romans. Wird ‚Roman' schlicht als „Sammelbegriff für umfangreiche, selbständig veröffentlichte fiktionale Erzähltexte"[232] verstanden, steht die Frage nach der Fiktionalität im Zentrum, um die es später im Detail gehen wird.

Werden nur die Handlung, die Erzählkonzeption und der Umfang betrachtet, sieht *Montauk* einem Roman jedoch zumindest nicht unähnlich. Auf verschiedenen Ebenen werden mehrere Geschichten erzählt, die in einer komplexen Konstruktion miteinander verbunden sind.

1.1.2.5 Sachlich

Sachlich steht *Montauk* in zwei zentralen Kontexten. Den ersten bildet das literaturgeschichtliche Sachwissen, das zur Erschließung der genannten intertextuellen Bezüge nötig ist. Den zweiten bildet die Biografie von Max Frisch. Bestimmte im Text nicht explizit gemachte Zusammenhänge können nur auf der Basis von biografischem Sachwissen zur Person Frisch erschlossen werden.

Dabei stimmen die in den Binnenerzählungen geschilderten Ereignisse (soweit sich dies überprüfen lässt) mit Frischs Biografie überein. Was die biografischen Eckdaten – wer, wann, wo, was – angeht, scheint kein relevanter Unterschied zwischen Frischs Selbstdarstellung und den Darstellungen der Biografen zu bestehen.[233] Frisch hält jedoch einzelne Informationen zurück, die ergänzt werden können.

Im Text finden sich etwa deutliche Hinweise auf die Identität des gemeinsamen Freundes, mit dem Marianne eine Affäre hatte. Trotzdem wird Donald Barthelme[234] textintern nicht eindeutig identifiziert. Auch die Nachnamen von Käte Rubensohn[235] und Marianne Oellers[236] stehen

---

232 Steinecke 2007, 317.

233 Für (werk-)biografische Überblicke vgl. etwa Hage 2011; Kilcher 2011; Schütt 2011; Weidermann 2010; Müller-Salget 1996. Jedoch benutzen Biografen *Montauk* oft als *Quelle*, was einen Vergleich zwischen dem in *Montauk* Erzählten und den Lebensfakten erschwert (vgl. dazu auch Affolter 2019, 32).

234 Vgl. Kilcher 2011, 69; Weidermann 2010, 318.

235 Vgl. Hage 2011, 26; Kilcher 2011, 23; Schütt 2011, 165; Müller-Salget 1996, 133.

236 Vgl. Hage 2011, 107; Kilcher 2011, 63; Müller-Salget 1996, 133.

nicht im Text. Der Jugendfreund Werner Coninx[237] erscheint nur unter der Initiale W. Madeleine Seigner[238] wird namentlich gar nicht genannt: „Kein Wort von der Frau, die heute ziemlich allein lebt. Kein Wort von sechs Jahren ohne Zerwürfnis, ohne Eifersucht, ohne Zermürbung".[239] Wer gemeint sein muss, lässt sich jedoch in allen Fällen aus dem Kontext von Frischs Biografie erschließen.

Falls nach textexternen Referenzen der in den Binnenerzählungen geschilderten Ereignisse gesucht wird, lassen sich diese finden. Frisch scheint insofern von realen Erlebnissen mit realen Personen zu erzählen und diese, soweit er sie benennt, mit ihren echten Namen zu benennen.

Eine Person namens „Lynn", wie sie in der Rahmenerzählung auftritt, hat es jedoch nie gegeben. Frisch hat mit Alice Locke-Carey, der Assistentin seiner amerikanischen Verlegerin Helen Wolff, am 11. und 12. Mai 1974 ein Wochenende in Montauk verbracht.[240] Als Eigenname referiert der Ausdruck ‚Lynn' aber nicht (mindestens nicht unmittelbar[241]) auf eine reale Person. Würde „Lynn" durch „Alice" ersetzt, hätten die Ereignisse der Rahmenerzählung anscheinend in etwa so stattgefunden, wie sie erzählt werden. Zumindest in ihren Grundzügen, wie eine Äußerung von Alice Locke-Carey nahelegt:

> Er hatte Sätze aus dem Zusammenhang gerissen. Dieses „Max you are a Monster" zum Beispiel, es hatte gar nichts zu tun mit dem Moment, in dem es im Buch gebraucht wird. Er hat es für seine Zwecke benutzt. Aber nach einer Weile dachte ich: Tun wir das nicht alle? Setzen wir nicht alle unser Leben aus Unzusammenhängendem neu zusammen?[242]

1.1.3 *Werk*

Als Text im Kontext ist *Montauk* nun in seinen Grundzügen als literarisches Werk umrissen. Aufgrund der Rekonstruktion der Handlung, der Erzählkonzeption und des Kontextes wird ersichtlich, inwiefern sich die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus des Werks stellt.

Nach einer zusammenfassenden Auflistung der in verschiedene Richtungen weisenden Signale (1) und einem Überblick über die Positionen in der

237 Vgl. Hage 2011, 16–17; Kilcher 2011, 14–16, 27–29; Schütt 2011, 76–77; Müller-Salget 1996, 133.
238 Vgl. Hage 2011, 136; Kilcher 2011, 50–51.
239 Frisch 1975, 99; GW VI, 682.
240 Vgl. Hage 2011, 111; Kilcher 2011, 69–72; Weidermann 2010, 317–333; Müller-Salget 1996, 14. (Einen textinternen Hinweis auf ihre Identität bildet womöglich der Verweis auf *Alice im Wunderland*. Vgl. Frisch 1975, 161; GW VI, 723.)
241 Auf dieses Problem wird in Kapitel 6 Anwendung II nochmals zurückzukommen sein.
242 Zit. nach Weidermann 2010, 321.

Forschung (2) kann der letzte Teil dieses Annäherungskapitels mit einem Zwischenfazit abgeschlossen werden (3).

1.1.3.1 Signale

In Text und Kontext von *Montauk* lassen sich auf der Basis der vorangehenden Kapitel provisorische Fiktions- (a) und Nichtfiktionssignale (b) benennen. Dabei handelt es sich um Merkmale, die entweder eher für Fiktionalität oder für Nichtfiktionalität typisch sind und tendenziell häufiger im Text oder Kontext von als fiktional bzw. nichtfiktional geltenden Werken zu beobachten sind.

(a) Provisorische Fiktionssignale

Text

(1) *Die anachronische Erzählweise und Montagetechnik*. In *Montauk* unterbrechen sich in einer stark segmentierten Montage verschiedene Ebenen und Erzählungen gegenseitig. Die Rekonstruktion der natürlichen Ordnung der Ereignisse ist entsprechend aufwändig und komplex.

(2) *Die impliziten Verknüpfungen zwischen den Ereignissen*. Neben der temporalen Ordnung müssen auch die nicht explizit gemachten sinnhaften Zusammenhänge zwischen den erzählten Ereignissen rekonstruiert werden.

(3) *Die impliziten zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse*. Auf der Basis der im Text verteilten Hinweise muss weiterhin rekonstruiert werden, wo und wann die erzählten Ereignisse zu situieren sind und wer an ihnen teilhat.

(4) *Das Erzählen in homo- bzw. autodiegetischer Ich- und Er-Form*. Frisch erzählt in *Montauk* sowohl in Ich-Form als auch in Er-Form von sich selbst.

(5) *Die intern fokalisierten Passagen über eine Drittperson.* In der Rahmenerzählung erzählt Frisch vereinzelt von Lynn, als hätte er direkten Zugang zu ihren mentalen Ereignissen und präsentiert diese wie Tatsachen.

(6) *Die ästhetisch motivierte Variation des Erzähltempus*. Der Wechsel zwischen Präsens und Präteritum als Grundtempus der Erzählungen scheint nicht von der zeitlichen Distanz oder Abgeschlossenheit der Ereignisse abzuhängen, sondern von ästhetischen Überlegungen.

(7) *Der hergestellte Eindruck einer dokumentarischen Gegenwartsschilderung.* Wiederholt wird der Eindruck eines ‚Hier und Jetzt' der in der Vergangenheit lokalisierten erzählten Ereignisse erweckt. Temporaldeiktische Ausdrücke stehen in Relation zu den jeweils erzählten Ereignissen und verstärken diesen Eindruck.

(8) *Der Hinweis auf ein mögliches Erfinden von Ereignissen.* Das *Gantenbein*-Zitat „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER“[243] könnte als Hinweis darauf gedeutet werden, dass Frisch Ereignisse erfindet und Geschichten anpasst, bis sie ‚gut sitzen‘.

Kontext

(9) *Die Parallelisierung der Protagonisten mit fiktiven Personen.* Durch intertextuelle Bezüge auf *Homo Faber* parallelisiert Frisch in der Rahmenerzählung sich und Lynn mit den fiktiven Romanfiguren Walter und Sabeth. Angedeutet werden zudem Parallelen zu Enderlin und Lila aus *Mein Name Sei Gantenbein.*

(10) *Die Fülle intertextueller Bezüge in Form unmarkierter Anspielungen und Zitate.* Frisch verweist in *Montauk* unmarkiert auf verschiedene eigene und fremde literarische Werke, wobei diese Verweise von der Leserschaft entschlüsselt werden müssen.

(11) *Der Untertitel „Eine Erzählung“.* Der für nichtfiktionale Werke eher untypische paratextuelle Zusatz ‚Erzählung‘ könnte als Hinweis auf eine möglicherweise mehr oder weniger frei erfundene Geschichte gedeutet werden.

(12) *Die fehlende Referenz des Eigennamens ‚Lynn‘ auf eine reale Person.* Vorbild für die Protagonistin der Lynn-Rahmenerzählung war Alice Locke-Carey. Der Ausdruck ‚Lynn‘ hat jedoch keine unmittelbare textexterne Referenz auf eine reale Person.

(b) Provisorische Nichtfiktionssignale

Text

(13) *Die Deklaration als von Erfindungen freies autobiografisches Erzählprojekt.* Frisch formuliert innerhalb der Rahmenerzählung das Ziel, zu erzählen ohne zu erfinden.

(14) *Die Identität von Autor, Erzähler, Protagonist und Lektor.* In *Montauk* sind verschiedene potenziell zu unterscheidende Rollen vom Autor besetzt. Der Autor Frisch ist Erzähler, Protagonist und Lektor zugleich.

(15) *Die extern fokalisierten Passagen über Drittpersonen.* In den Binnenerzählungen erzählt Frisch von Drittpersonen, ohne ihr Innenleben zu schildern. Die Ereignisse werden aus seiner Perspektive präsentiert und sind durch sein Wissen beschränkt.

(16) *Die geäußerte Ablehnung von „Geschichten“.* Das *Gantenbein*-Zitat „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER“[244] könnte aufgrund

243 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.

244 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.

des im nächsten Absatz folgenden Satzes „Ich habe mir mein Leben verschwiegen“[245] als Hinweis darauf gedeutet werden, dass Frisch beabsichtigt, dies in *Montauk* zu korrigieren.

(17) *Der Hinweis auf ein mögliches Verschweigen von Ereignissen.* Die in der Kommentarspur gestellte Frage „DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER / und was verschweigt es und warum?“[246] könnte als indirekte Bestätigung des im Paratext formulierten Aufrichtigkeitsanspruchs verstanden werden.

Kontext

(18) *Die eine autobiografische Lektüre nahelegenden Klappentexte.* Die Klappentexte der deutschen Original- und Taschenbuchausgaben bei Suhrkamp legen bereits vor einer Lektüre des Textes nahe, dass es sich um ein autobiografisches Werk von und über Max Frisch handelt.

(19) *Der im Motto formulierte Anspruch autobiografischer Aufrichtigkeit.* Auch das Montaigne-Zitat stellt die Leserschaft auf ein Buch ein, in dem der Autor sich selbst darstellt – insbesondere wenn die Äußerung nicht nur Montaigne, sondern auch Frisch zugeordnet wird.

(20) *Die Nähe zu nichtfiktionalen Gattungen. Montauk* teilt verschiedene Merkmale mit als nichtfiktional geltenden Gattungen: die wahrheitsgemäße Selbstdarstellung mit der Autobiografie, die thematische Erörterung und Reflexion mit dem Essay sowie die direkte Personenanrede mit dem offenen Brief.

(21) *Die Übereinstimmungen zwischen den erzählten Ereignissen und Frischs Biografie*. Die in *Montauk* stehenden oder rekonstruierbaren biografischen Angaben sind zu großen Teilen übereinstimmend mit den bekannten Eckdaten aus Frischs Biografie.

(22) *Die auf eine reale Person referierende Verwendung der Du-Form*. In der Marianne-Binnenerzählung spricht Frisch seine zweite Ehefrau scheinbar direkt und identifizierbar mit ‚du‘ an.

(23) *Die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen*. Mit Ausnahme von ‚Lynn‘ haben alle vollständig oder gekürzt im Text genannten Eigennamen eine rekonstruierbare textexterne Referenz auf eine reale Person.

1.1.3.2 Forschung und Kritik

Die in unterschiedliche Richtungen zu weisen scheinenden Text- und Kontextmerkmale erklären, warum die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus von *Montauk* seit dessen Erscheinen diskutiert und von Interpretinnen und

245 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
246 Frisch 1975, 197; GW VI, 747.

Interpreten unterschiedlich beantwortet wird. Dabei lassen sich vier Gruppen unterscheiden. Eine erste klassifiziert *Montauk* als fiktional (a), eine zweite als nichtfiktional (b), eine dritte als gemischt (c), eine vierte als ambivalent (d). Die einzelnen Klassifikationen erfolgen dabei jeweils mehr oder weniger explizit sowie mehr oder weniger entschieden.

Die Gruppen (a) und (b) gehen davon aus, dass der Fiktionalitätsstatus von *Montauk* einheitlich als fiktional oder nichtfiktional bestimmbar ist. Die Gruppen (c) und (d) halten den Fiktionalitätsstatus nicht für einheitlich. Vertreter der Position ‚gemischt' halten dabei für entscheidbar, welche Teile fiktional und welche nichtfiktional sind. Vertreter der Position ‚ambivalent' halten dies für unentscheidbar.[247]

(a) Fiktional

Eine erste Gruppe klassifiziert *Montauk* als fiktional. Ihr Hauptargument ist, dass es zwischen der Person Max Frisch und dem in *Montauk* auftretenden Protagonisten Max Frisch relevante Unterschiede gebe. Als repräsentative Vertreter dieser Position können etwa Hans Mayer (1976), Walter Schmitz (1985) und Claudia Müller (2009) gelten.

So scheint Mayer *Montauk* als fiktional zu verstehen, wenn er schreibt, es handle sich um „Literatur und nicht Leben".[248] Der Erzähler heiße zwar Max Frisch, zudem sei unverschlüsselt von Lebensfakten die Rede. Gleichwohl handle es sich beim Erzähler „um eine *Kunstfigur* mit Namen Max Frisch".[249] Unter anderem wertet Mayer den Untertitel *Eine Erzählung* als Fiktionssignal. Als zentrales Thema von *Montauk* macht er nicht die „Lebens- und Erinnerungsgeschichte" aus, sondern die erzählte „Entstehung einer Erzählung gleichen Namens".[250] Zuletzt werde auch der „für den Leser ausgestellte Scheck auf die totale Aufrichtigkeit nicht eingelöst".[251] Zurück bleibe „eine Widerlegung und Zurücknahme des vorangestellten Mottos […]. Von seinen Geheimnissen hat Frisch auch hier nichts preisgegeben."[252]

Weniger entschieden, aber ähnlich argumentiert Schmitz. Er nennt den in *Montauk* auftretenden Max Frisch zwar keine Kunstfigur, aber doch eine

247 Für umfassendere Überblicke zur literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Montauk* vgl. insbesondere Affolter 2019, 23–32; Anglet/Radvan 2011, 205–219; Bubner 2005, 145–150.

248 Mayer 1976, 445.

249 Mayer 1976, 445.

250 Mayer 1976, 446 [Hervorhebung entfernt].

251 Mayer 1976, 447.

252 Mayer 1976, 447.

„Schriftstellerfigur“,[253] die Max Frisch heiße und sich von der Person unterscheide. *Montauk* handle nicht von der Person Frisch, sondern von dieser Schriftstellerfigur Frisch und verspreche „die innerste Wahrheit über ein schriftstellerisches Ich“.[254] Im Zentrum stehe die Literatur als solche. „Reduziert man das Buch [...] auf die autobiographischen Fakten, so daß die literarischen Anspielungen verstummen, dann bleibt eine peinliche Beichte.“[255]

Auch Müller zufolge wird nur vorübergehend der Eindruck erweckt, es handle sich in *Montauk* um eine „Selbstdarstellung [...] im biographisch belegbaren Bericht über tatsächlich gelebtes Leben [...]. Bei näherem Hinsehen jedoch erscheint der Schweizer Schriftsteller Max Frisch dem Erzähler namens ‚Max‘ so wenig zu gleichen wie Herrn Geiser, Gantenbein, Stiller oder Faber.“[256] Der von Frisch verschiedene Erzähler schwanke in der Erzählhaltung „zwischen einer fiktiven Er-Perspektive und tagebuchartigen Ich-Erinnerungen“.[257] Beim ‚Er‘ handle es sich um eine „fiktive Kunstfigur“,[258] beim ‚Ich‘ um einen „Rollenspieler“.[259]

(b) Nichtfiktional

Eine zweite Gruppe klassifiziert *Montauk* als nichtfiktional. Sie geht davon aus, dass es sich um ein autobiografisches Werk handelt, in dem Max Frisch von sich und seinem Leben erzählt. Hier können etwa die Positionen von Jürgen Petersen (2002), Volker Hage (2011) und Roman Bucheli (2013) als repräsentativ gelten.

Petersen bezeichnet *Montauk* als Werk der „reinen Fiktionslosigkeit“[260] mit einem „rückhaltlos autobiographischen Grundzug“, in dem „allenthalben von Lebensfakten die Rede“ sei.[261] In Text und Paratext werde betont, „daß Frisch mit Bedacht ein Buch geschrieben hat, das frei blieb von Fiktionen aller Art“, weshalb sich „Spekulationen über die Frage, ob wirklich alles erlebt sei, was geschildert werde, verbieten“.[262] Frisch wolle „seine Vergangenheit, sein Leben, sich selbst bewältigen, indem er seine Gefühle beschreibt“.[263] So

253 Schmitz 1985, 112.
254 Schmitz 1985, 102.
255 Schmitz 1985, 102.
256 Müller 2009, 32.
257 Müller 2009, 39.
258 Müller 2009, 40.
259 Müller 2009, 33.
260 Petersen 2002, 153.
261 Petersen 2002, 150.
262 Petersen 2002, 151.
263 Petersen 2002, 151.

komme „ein Text zustande, der keinen Fiktionscharakter besitzt und dennoch als ästhetisches Gebilde gelesen werden will".[264]

In seiner impliziten Klassifikation des Werks als nichtfiktional bezieht sich Hage auf die in *Montauk* geäußerte Absichtserklärung. Frisch lasse „keinerlei Lust mehr an Verkleidungen und Fiktionen erkennen, er schrieb – wie er dem Leser erklärt –, ohne Ereignisse zu erfinden, die exemplarischer seien als seine Wirklichkeit".[265] Hage zufolge hat Frisch das im Text benannte Ziel umgesetzt. „Dieser erste umfassende autobiographische Text Frischs" sei ein „kaleidoskopischer, fragmentarischer Abriss"[266] und handle „von der Liebe, von der Liebe im Alter, von der Vergänglichkeit".[267]

In diesem Sinne schreibt auch Bucheli über die „rabiate Selbsterforschung" *Montauk*: „Nie zuvor und nie danach hat Frisch die ästhetische Forderung nach Wahrhaftigkeit ernsthafter, rigoroser, ja rücksichtloser gegen sich und sein Umfeld durchgesetzt als in diesem Buch."[268] Es handle sich „um den Versuch, das Ich nicht als Kunstfigur zu erfinden, sondern die eigene Existenz mit dem Lebensstoff kunstvoll zur Wahrhaftigkeit und Kenntlichkeit zu bringen".[269]

(c) Gemischt

Vertreter dieser Position gehen davon aus, dass der Fiktionalitätsstatus von *Montauk* als Mischung von fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen zu bestimmen ist. Sie sehen relevante Unterschiede zwischen verschiedenen Passagen, wobei sie die Grenze zwischen den fiktionalen und nichtfiktionalen Passagen an unterschiedlichen Stellen ziehen. Als repräsentativ können hier etwa die Ausführungen von Gerhard Knapp (1978), Alexander Stephan (1983) und Andreas Kilcher (2011) gelten.

Knapp zufolge bezeichnet das „diarische Ich" in *Montauk* Frisch als „Realfigur", das „erzählerische Er" hingegen Max als „in Raum und Zeit suspendierte Kunstfigur".[270] Auch Lynn werde zu einer solchen Kunstfigur. „Ihre Begegnung mit Max [...] gehört anfangs eindeutig in den Bereich des Diarischen. Von dort aus [...] tritt sie ein in den der Fiktion, in eine zu erzählende Geschichte."[271] Knapp scheint damit die Grenze zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen an der Erzählform festzumachen. Die in Er-Form erzählten und von

264 Petersen 2002, 158.
265 Hage 2011, 119–120.
266 Hage 2011, 119.
267 Hage 2011, 123.
268 Bucheli 2013, 18.
269 Bucheli 2013, 18.
270 Knapp 1978, 291 [Hervorhebung entfernt].
271 Knapp 1978, 292.

‚Kunstfiguren' handelnden Passagen wären demnach fiktional, die in Ich-Form erzählten und von ‚Realfiguren' handelnden Passagen nichtfiktional.

Ähnlich argumentiert Stephan. *Montauk* sei „nicht nur Liebesgeschichte und Schlüsselroman, es ist vor allem der Bericht eines Schriftstellers von dem Versuch, ein Erlebnis in Fiktion umzusetzen".[272] Die umgesetzte Fiktion: „‚Er', ein alternder Schriftsteller namens Max und eine 31jährige, Lynn genannte Frau verbringen ein ereignisloses Wochenende in dem Ausflugsort Montauk auf Long Island."[273] Darin erschienen die „durch ihre Ich-Form aus der Liebesgeschichte herausgehobenen Gedächtnissequenzen […]. Ihre kaum mehr verschlüsselte Quelle ist das Leben Max Frischs."[274] Es entstehe somit ein „komplexes Gebilde aus Authentizität und Kunst, aus Erlebnis und Erfahrung."[275] Auch Stephan scheint die Er-Passagen für fiktional und die Ich-Passagen für nichtfiktional zu halten.

Kilcher versteht den Fiktionalitätsstatus ebenfalls als gemischt. Frisch spreche grundsätzlich „im Sinn einer *confessio* über sein Leben".[276] Lynn trage jedoch „als Einzige einen fiktiven Namen".[277] Dies stelle „indirekt den (im Motto auf Montaignes Essays rekurrierenden) Vorsatz des autobiographischen Buches, aufrichtig von sich reden zu wollen, in Frage".[278] Im Ergebnis sei *Montauk* „ein Hybrid von Erfindung und Autobiographie […], von literarischer Fiktion und Faktum".[279] Die Grenze benennt Kilcher nicht explizit, scheint sie aber implizit dort zu ziehen, wo von Lynn die Rede ist.

(d) Ambivalent

Eine letzte Gruppe hält den Fiktionalitätsstatus für ambivalent. *Montauk* besteht dieser Auffassung zufolge aus fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen, die sich aber nicht eindeutig voneinander unterscheiden lassen. Die Ausführungen von Manfred Jurgensen (1976), Claudia Mauelshagen (2001) und Esther Kraus (2013) können für diese Position als repräsentativ gelten.

Eine erste ambivalente Position vertritt Jurgensen. Zwar sei der autobiografische Gehalt eindeutig. Frisch halte in *Montauk* „Rückblick über ein Leben, das sich nicht nur ‚privat', sondern in kaum trennbarer Weise auch literarisch

272 Stephan 1983, 118.
273 Stephan 1983, 118.
274 Stephan 1983, 120.
275 Stephan 1983, 121–122.
276 Kilcher 2011, 111.
277 Kilcher 2011, 111.
278 Kilcher 2011, 111.
279 Kilcher 2011, 111.

verwirklicht hat".[280] Gleichwohl bleibt der Fiktionalitätsstatus für Jurgensen uneindeutig: „Wie immer verwandelt Frisch auch hier die eigene Biographie zur Fiktion, die eigene Fiktion zur Biographie."[281] Wo die Grenze verläuft, bleibt unklar.

Nach Mauelshagen lässt Frisch „seinen Text bewusst zwischen Fiktional- und Realaussage hin- und herpendeln".[282] Dabei werde „Rezeptionsunsicherheit evoziert: Ist das, was wir lesen, autobiographisch oder fiktional, wo äußert sich der Autor, wo ein Erzähler, wo haben wir es mit einer Real- und wo mit einer Kunstfigur zu tun?"[283] Das Ergebnis: „Für *Montauk* kann eine Festlegung auf die Lesart ‚fiktional' bzw. ‚nicht-fiktional' nicht mehr erfolgen; der Text ist ambig angelegt."[284]

Auch gemäß Kraus „verbindet *Montauk* Autor- und (fiktive) Erzählerposition auf eine Weise, die die Differenzierung faktualer und fiktionaler Äußerungen nicht mehr erlaubt".[285] Die Erzählung evoziere „einen Vertigo aus inszenierter und zugleich widerrufener Faktualität und suggerierter, aber nie bestätigter Fiktionalität".[286] Frisch hält Kraus zufolge den Text durch die komplexe Erzählweise absichtlich in dieser Schwebe.

1.1.3.3 Zwischenfazit: Grenzfall *Montauk*

Montauk ist ein paratextuell mehrdeutig als ‚Erzählung' bezeichnetes literarisches Werk, das gattungstypische Merkmale mit der Autobiografie, dem Essay, dem Tagebuch, dem offenen Brief und dem Roman teilt.

Im Sinne der gemeinsamen Referenz auf den Eigennamen ‚Max Frisch' ist im Text kein anderer Erzähler als der Autor auszumachen. Frisch erzählt in Ich-Form und Er-Form von sich. Je nach Ebene und Ereignis betrachtet er sich aus einer anderen Sicht und referiert mit einem anderen Pronomen auf sich selbst. Die Perspektive auf die Ereignisse bleibt jedoch insofern stabil, als sich die Wahrnehmungsinstanz nicht verändert. Im Text lassen sich drei Ebenen unterscheiden. Im Laufe der Erzählchronologie, die in ihrer Montage stark von der Ereignischronologie abweicht, wechselt Frisch immer wieder, manchmal innerhalb eines Satzes, zwischen diesen Ebenen hin und her.

Im Zentrum der Rahmenerzählung steht Frischs Wochenende mit Lynn. Frisch beginnt die Erzählung in Ich-Form, wechselt in die Er-Form und kehrt

280 Jurgensen 1976, 262.
281 Jurgensen 1976, 265.
282 Mauelshagen 2001, 133.
283 Mauelshagen 2001, 135.
284 Mauelshagen 2001, 135.
285 Kraus 2013, 263.
286 Kraus 2013, 263.

dann zurück in die Ich-Form. Er beginnt die Erzählung im Präsens, wechselt ins Präteritum und kehrt dann zurück ins Präsens. Frisch ist die zentrale Wahrnehmungsinstanz, jedoch enthält die Erzählung auch einzelne intern fokalisierte Passagen über die Drittperson Lynn. In der Handlung der Rahmenerzählung beschließt Frisch, das Wochenende zu erzählen, das er gerade erlebt. In der resultierenden Erzählung parallelisiert er sich und Lynn dann wiederholt mit Walter und Sabeth aus *Homo Faber*. Wie Sabeth existiert auch Lynn als reale Person nicht, jedoch hat Frisch im Mai 1974 mit Alice Locke-Carey ein Wochenende in Montauk verbracht.

In die Rahmenerzählung sind Binnenerzählungen eingebettet. Die beiden Ebenen sind erstens durch Frischs Erinnerungen in der Gegenwart von Lynn verbunden, zweitens durch sein von Philip Roths Roman gewecktes Interesse an seinem eigenen *Leben als Mann*. Frisch erzählt dominant in Ich-Form, wechselt aber auch auf dieser Ebene in die Er-Form. Zudem verwendet er in der Marianne-Erzählung wiederholt die Du-Form. Das Tempus variiert Frisch je nach Erzählung und Ereignis. Die Fokalisierung auf die Drittpersonen bleibt konstant extern. Die in den Binnenerzählungen erzählten Ereignisse stimmen dabei in den Eckdaten mit Frischs bekannter Biografie überein. Zudem haben alle Eigennamen, soweit sie genannt werden, eine rekonstruierbare textexterne Referenz.

Auf einer nebengeordneten Ebene kommentiert Frisch die erzählten Ereignisse. Er reflektiert in dominanter, aber nicht konsequenter Ich-Form das Erzählte und das Erzählen. Unter anderem thematisiert er auf dieser Ebene den paratextuell formulierten Aufrichtigkeitsanspruch und das in der Rahmenerzählung formulierte autobiografische Erzählprojekt. Zudem stehen auf dieser Ebene Frischs Urteile über die erzählten Beziehungen und über sich selbst.

∵

Es sollte an diesem Punkt deutlich geworden sein, inwiefern *Montauk* ein Grenzfall ist. Seit dessen Erscheinen werden in literaturkritischen und -wissenschaftlichen Arbeiten unterschiedliche Auffassungen über den Fiktionalitätsstatus des Werks vertreten. Dabei kann keine Position *a priori* als verfehlt verworfen werden. Die Klassifikationen werden explizit oder implizit mit verschiedenen im Text und Kontext von *Montauk* beobachtbaren Fiktions- und Nichtfiktionssignalen begründet. Es wird in den kommenden Kapiteln zu klären sein, wie diese Merkmale im Detail zu bewerten sind.

Zunächst aber zur Annäherung an den zweiten Beispielfall: *Koala* von Lukas Bärfuss.

1.2 Lukas Bärfuss: *Koala*

1.2.1 *Text*

1.2.1.1 Handlung

Die Handlung von *Koala* ergibt sich aus zwei Binnenerzählungen (1/2) und einer Rahmenerzählung (3), die zum Einstieg in das Kapitel wiederum rekonstruiert und nacherzählt werden.

1.2.1.1.1 *Binnenerzählung: Der Bruder*

„Hübsch gelegen. Nichts los.“

Die Mutter eines Ich-Erzählers und seines Bruders wächst in einem „unbedeutenden Dorf […] am Ufer eines Flusses“[287] auf und zieht nach der Schule in die nächste Stadt: „ein Kaff. Hübsch gelegen. Nichts los. Das Aufregendste waren die Panzer, die in langen Kolonnen auf den Gefechtsplatz fuhren. Die größte Garnison des Landes. Kasernen, Waffenplatz, Pulverfabrik.“[288] Hier arbeitet sie in Bars. „Ein Transitort, die Touristen fuhren weiter, in die berühmten Fremdenverkehrsorte höher in den Bergen.“[289]

Sie bekommt einen Sohn. „Das war das Jahr, in dem die Beatles berühmter wurden als Jesus, ‚Luna 9‘ im Meer der Stürme landete und Gottfried Dienst in Wembley verhinderte, dass Beckenbauer und seine Kumpane Weltmeister wurden.“[290] Nach der Trennung vom Vater ihres ersten Sohnes heiratet sie einen anderen Mann. „Mit diesem Mann einen Sohn gezeugt. Mich. Scheidung.“[291] Der Erzähler wächst in armen Verhältnissen bei der Mutter auf, der Halbbruder bei seinem Vater.

„Ein pelziges Knäuel“

Als Kind ist der Bruder bei den Pfadfindern. Eines Nachts: „Er hörte Stimmen, im nächsten Augenblick sah er Lichter am Innenzelt, und ehe er begriff, riss jemand den Reißverschluss hoch, zerrte ihn aus den Decken und zog ihn ins Freie.“[292] Er soll sein Totem kriegen. „Er wusste, was jetzt kommen würde. Jedenfalls glaubte er, dass er es wusste.“[293] Die Kinder verbinden ihm die

287 Bärfuss 2014, 45.
288 Bärfuss 2014, 46.
289 Bärfuss 2014, 46.
290 Bärfuss 2014, 46.
291 Bärfuss 2014, 46.
292 Bärfuss 2014, 60.
293 Bärfuss 2014, 61.

Augen, er fällt hin. „Der Geruch von feuchter Erde, nicht unangenehm. Komm, steh auf. Weinen wird nicht helfen. Du musst weiter."[294]

Sie führen ihn durch einen Wald. Er hört eine Trommel, eine Flötenmelodie. „Immer wieder vernahm er Stimmen, kurze Zurufe, in denen er ihre eigene Angst erkannte."[295] Sie gehen weiter. „Irgendwann spürte er feuchte Bohlen unter seinen Füßen und die Nähe von Wasser."[296] Er wird auf ein Schiff geführt, „er zitterte und begriff: Er war alleine, alleine auf einem Boot".[297] Er weiß, dass bald das Stauwehr kommt.

> Und nach dem Stauwehr? Da kam nichts mehr. Er musste eine Entscheidung treffen. Versuchen, sich von den Stricken zu befreien und an Land schwimmen? Ruhig sitzen bleiben und nicht aufbegehren? War das die Prüfung? Wie sollte er sich entscheiden? Wer war er denn? Ein kleiner Scheißer in einem Bugs Bunny-Pyjama. […] Ein kleiner Scheißer aus einem kleinen Scheißkaff, wo es nichts gab außer Fabriken und Soldaten. Und so ein kleiner Scheißer wie er entscheidet sich nicht. Er macht sich die Hose nass. Und beginnt zu plärren, leise nur, damit die Nacht es nicht hört. Er hatte gedacht, dass die Sache Spaß machen würde.[298]

Der Bruder hört die Flötenmelodie. Er ist doch nicht alleine auf dem Boot. Die Pfadfinder ziehen ihm eine Weste an, werfen ihn ins Wasser. Sie ziehen ihn mit einem Seil an Land und klettern auf eine Tanne, wo die Kinder sitzen.

> In diese Gesichter schaute er nun und wartete, dass man ihm seinen Namen nannte, den Namen, mit dem er von nun an gerufen werden und der ihm seine andere, geheime Persönlichkeit enthüllen würde, sein wahres Wesen […]. Die Kraft seines Totems, seine Sendung, sollten ihn leiten, auch jenseits dieses Zirkels, unter jenen, die nichts von seiner Existenz wussten, nichts von seinem ständigen Begleiter, dem ewigen Schatten, der Quelle seiner Kraft, Zuflucht und Schicksal. Mit seinem ersten Namen würde man nach ihm rufen, und so, wie der erste Name die Tatsachen beschrieb, würde sein neuer Name das enthalten, was immer möglich sein würde, sein geheimes Wesen, seine wahre Bestimmung.[299]

Der Bruder wünscht sich ein starkes Totem. „Du gehörst nun zu uns", sagt jemand. „Und wer zu uns gehört, braucht einen Namen. […] Über die sieben Weltmeere ist er gereist, bis hierher, damit er dich finde. Trage ihm Sorge. Werde ihm gerecht."[300] Sie nennen den Namen des Tieres. „Es war faul und

294 Bärfuss 2014, 61.
295 Bärfuss 2014, 61.
296 Bärfuss 2014, 62.
297 Bärfuss 2014, 62.
298 Bärfuss 2014, 62–63.
299 Bärfuss 2014, 66–67.
300 Bärfuss 2014, 68.

hatte pelzige Ohren, ein Viech, über das man lachte."[301] Zu Hause versucht er sich mit dem Namen abzufinden. Es klappt nicht. „Ein pelziges Knäuel. Eine Kapriole der Natur. Ein Witz der Evolution. Was sollte er damit anfangen?"[302]

Es ist die Zeit des kalten Kriegs. Der Bruder denkt: „Jeder wollte etwas, und jeder wollte es lieber heute als morgen. Es ging ihm plötzlich auf, dass darin der Grund für das Elend liegen könnte: im Ehrgeiz der Menschen."[303] Das Tier macht es anders. „Sein Totem aber existierte, ohne nach etwas zu streben."[304] Es liegt herum, ambitionslos, beliebt, ohne Feinde, „mit niemandem im Wettstreit".[305] Die Hoffnung: „Das Totem würde ihm zeigen, wie ein einfaches, stilles und friedliches Leben zu führen war, hier in seiner Stadt".[306]

Nach der Schule und einer Lehre hat der Bruder einen Arbeitsunfall. „Starke Schmerzmittel: Tramadol, Oxycodon, Heroin."[307]

„Man hatte mich in meine Heimatstadt geladen"

Jahre später: Der Erzähler soll einen Vortrag über „das dunkle, teilweise schwerverständliche Werk eines deutschen Dichters vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts"[308] halten. Vorher informiert er seinen Bruder über den anstehenden „Besuch in der alten Heimat".[309] Die Brüder haben mittlerweile kaum Kontakt. „[M]ein Bruder bewegte sich kaum aus der Stadt heraus, die ich dreiundzwanzig Jahre früher nicht ganz freiwillig verlassen und seither gemieden hatte."[310] Hierhin kehrt der Erzähler nun zurück.

> Man hatte mich in meine Heimatstadt geladen, damit ich einen Vortrag über einen deutschen Dichter halte, der zweihundert Jahre früher, an einem Tag im November, am Wannsee in Berlin eine Mulde gesucht und danach seiner Freundin Henriette Vogel ins Herz und schließlich sich selbst eine Kugel in den Rachen geschossen hatte. Im Rathaus, einem mächtigen Bau aus dem sechzehnten Jahrhundert, am zentralen Platz gelegen, sollte ich im großen Saal einige Gedanken zu diesem Mann und seinem Werk äußern, und da diese Stadt klein ist und die Gasthäuser früh schließen, es nach dem Vortrag also zu spät sein würde, um noch eine ordentliche Mahlzeit zu finden, setzte man sich schon gegen sechs Uhr abends in ein Lokal am Ufer des Flusses, der jene Stadt in zwei Armen durchschneidet.[311]

301 Bärfuss 2014, 68.
302 Bärfuss 2014, 69.
303 Bärfuss 2014, 75.
304 Bärfuss 2014, 75.
305 Bärfuss 2014, 76.
306 Bärfuss 2014, 76.
307 Bärfuss 2014, 47.
308 Bärfuss 2014, 5.
309 Bärfuss 2014, 5.
310 Bärfuss 2014, 6.
311 Bärfuss 2014, 5.

Die Brüder treffen sich, es ist „Ende Mai“.[312] Doch am „Gespräch über die Literatur und die Struktur der hypotaktischen Satzkonstruktionen, für die jener Dichter und Selbstmörder berühmt ist, beteiligte sich mein Bruder nicht“.[313] Er verabschiedet sich rasch.

Der Erzähler hält den Vortrag und lässt „das Bild eines Mannes auferstehen, dem, wie er formuliert hatte, auf Erden nicht zu helfen war“.[314] Danach geht er in eine Bar, spricht mit einer Frau. „Sie fand es aufregend, einen Schriftsteller zu unterhalten“.[315] Am nächsten Morgen gibt er ein Interview und fährt aus der Heimatstadt zurück in Richtung „der großen Stadt“.[316]

„[D]ie tödliche Injektion“

Im November setzt der Bruder sein Testament auf. „Die Verteilung seines Besitzes nahm anderthalb Seiten und fünfzig Minuten in Anspruch, bevor er kurz nach fünfzehn Uhr abschließend bestimmte, dass man von einer Organspende absehen und seine Asche im See verstreuen solle.“[317] Sechs Tage später gratuliert der Erzähler seinem Bruder zum 45. Geburtstag.

Im Dezember setzt sich der Bruder „die tödliche Injektion“,[318] eine „absichtliche Überdosis Heroin“.[319] Zwei Freunde finden ihn in der Badewanne. Sechs Wochen nach dem letzten Kontakt, „kurz vor Weihnachten, rief mich eine unbekannte Frau an und überbrachte die Nachricht seines Todes“.[320] Der Erzähler ruft einen der Freunde des Bruders an. „So machte ich mich auf, nahm am Bahnhof wieder den Zug, den ich erst ein halbes Jahr vorher bestiegen hatte, und wie damals war der Anlass ein Selbstmord.“[321] Der Erzähler trifft die Freunde des Bruders. Einer spricht:

> Bei dieser Gelegenheit nannte er meinen Bruder bei dessen anderem Namen, den ich seit vielen Jahren nicht mehr gehört hatte, den man ihm als Kind bei den Pfadfindern gegeben hatte und der unter Eingeweihten als geheimer Ruf, als Totem zirkulierte, der Name eines Beutelsäugers, eines Tieres vom anderen Ende der Welt.[322]

---

312 Bärfuss 2014, 6.
313 Bärfuss 2014, 6.
314 Bärfuss 2014, 8.
315 Bärfuss 2014, 10.
316 Bärfuss 2014, 45.
317 Bärfuss 2014, 13.
318 Bärfuss 2014, 23.
319 Bärfuss 2014, 47.
320 Bärfuss 2014, 14.
321 Bärfuss 2014, 15.
322 Bärfuss 2014, 17–18.

Die Asche des Bruders wird „an einem kalten Märztag, vier Monate nach seinem Tod“[323] verstreut, „an einer Stelle, wo der Kanal sich zum See weitete“.[324] Die Bestattung findet außerhalb der Hofmauern einer Kirche statt, in die der Erzähler und sein Bruder schon als Kinder gegangen sind. „Der Dichter, über den ich damals meinen Vortag gehalten hatte, hatte sie gesehen“.[325] Es gibt keinen Pfarrer, der die Zeremonie leitet. Es wird ein Lied abgespielt, „ein Song aus der goldenen Ära der Rockmusik“.[326] Nach der Zeremonie treffen sich die Trauernden in einem Pfadfinderheim am Stadtrand, „und bevor das Licht ganz schwand, verabschiedete ich mich“.[327]

1.2.1.1.2 *Binnenerzählung: Das Tier*

„Es legte sich in eine Astgabelung und ruhte“

Schon „als sich die Kontinentalplatten zerrieben“,[328] ist das Tier da, lebt ohne Namen, „zwanzig Millionen Jahre“[329] lang. In den „folgenden Jahrmillionen“[330] verwandelt es sich, passt sich der Umgebung an. Es wird kühler und trockener, „die Regenwälder verschwanden und machten Akazien und Eukalypten Platz“.[331] Das Tier gewöhnt sich an das „Kraut, entsagte dem Wasser, dem Kampf und jeder Eile. Es legte sich in eine Astgabelung und ruhte, schlief jahrtausendelang.“[332]

Bis die ersten Menschen kommen: „Yahberri, Mahmoon und Birrum“.[333] Sie entdecken das Tier, das nicht trinkt. „Die Kulin, wie sich diese Menschen nannten, rannten ohne Pause umher, von Wasserloch zu Wasserloch, und doch reichte es nie, immer waren sie durstig“.[334] Sie jagen das Tier. Dieses zieht sich zurück, „weg von den Menschen, […] auf karge Böden, […] und gewöhnte sich an den Mangel und die lebenslange Anämie“.[335] Es wird kaum mehr gesehen, „es wurde zu einem Gerücht“.[336]

---

323 Bärfuss 2014, 47.
324 Bärfuss 2014, 170.
325 Bärfuss 2014, 171.
326 Bärfuss 2014, 174.
327 Bärfuss 2014, 181–182.
328 Bärfuss 2014, 76.
329 Bärfuss 2014, 76.
330 Bärfuss 2014, 77.
331 Bärfuss 2014, 77.
332 Bärfuss 2014, 77.
333 Bärfuss 2014, 78.
334 Bärfuss 2014, 79.
335 Bärfuss 2014, 81.
336 Bärfuss 2014, 82.

„[E]ine neue Geschichte“
„Bis sich in einer anderen Ecke der Welt ein Mann entschloss, seinem König die Steuern zu verweigern, und eine neue Geschichte ihren Anfang nahm.“[337] George Washington besitzt eine Tabakplantage und 300 Sklaven. Er lebt „besser als viele seiner Herren“, ist aber ein „Untertan“, bestimmt von „Aristokraten auf dem alten Kontinent“.[338] Es ist die Arbeit seiner Sklaven, die „den fernen Herren ein sorgenfreies Leben“[339] ermöglichen.

Als Washington vor dem Fenster steht und dieser Arbeit zuschaut, bemerkt er, wie ihn die Wut befällt, „der kalte Zorn eines Soldaten, der in mehr als einer Schlacht mit seinem Blut für die Krone eingestanden war“.[340] Er fühlt sich selbst versklavt, „aber seine Fesseln waren nicht aus Stahl, sie waren aus Papier und trugen das Siegel der Bank of England“.[341] Er verbündet sich mit Gleichgesinnten, die sich weigern, „jene neue Stempelsteuer anzuerkennen, die der König erfunden hatte“.[342] Sie wollen ihre eigene Regierung, ihr Parlament, ihre Gesetze und Gerichte. „Sie gingen das Problem auf die bewährte, menschliche Weise an, mit Krieg und Blutvergießen.“[343]

> Aber wenn sie keine Männer ausgehoben und gedrillt, wenn sie die Unabhängigkeit nicht ausgerufen und keinen Krieg angezettelt hätten, dann wäre George Washington nicht der erste Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika geworden, und der englische König hätte weder Virginia noch Maryland verloren, er hätte keine neue Strafkolonie benötigt.[344]

An „einem Freitag im August 1786“ ordnet der englische König an, Verbrecher auf Schiffen „ans andere Ende der Welt“[345] zu schaffen. Später, „an einem Morgen im Mai“[346] werden die Mannschaften, Soldaten und Sträflinge an Bord der Schiffe ‚Alexander‘, ‚Friendship‘, ‚Scarborough‘, ‚Prince of Wales‘, ‚Charlotte‘, ‚Lady Penrhyn‘, ‚Borrowdale‘, ‚Golden Grow‘, ‚Fishburn‘ und ‚Sirius‘ gebracht: „siebenhundertsechsundfünfzig Verdammte, zweihundertsiebenundvierzig Soldaten und dreihundertdreiundzwanzig Seeleute“.[347] Darunter

337 Bärfuss 2014, 82.
338 Bärfuss 2014, 82.
339 Bärfuss 2014, 83.
340 Bärfuss 2014, 83.
341 Bärfuss 2014, 85.
342 Bärfuss 2014, 85.
343 Bärfuss 2014, 86.
344 Bärfuss 2014, 86.
345 Bärfuss 2014, 86.
346 Bärfuss 2014, 88.
347 Bärfuss 2014, 88–89.

Verbrecher wie John Bannister, William Brice, Mary Morton, Rebecca Boulton, Mary Bolton. „Am Ende der Welt, auf den Antipoden, sollten sie eine Kolonie errichten und durch Arbeit und mit Gottes Hilfe auf den Weg des Heils zurückfinden."[348]

An Bord der ‚Friendship' befindet sich Sergeant Ralph Clark. „Kein Sterblicher, dessen war er sicher, war unglücklicher als er, als frühmorgens um fünf Uhr, an einem 13. Mai, die ‚Sirius' das Signal blies, man die Leinen löste und die Anker lichtete."[349] Sie fahren die Themse hoch mit dem Ziel einer Küste „auf dreiunddreißig Grad südlicher Breite".[350]

> Nach dreizehn Wochen auf See, am dreiundzwanzigsten Juni, […] da kam Ralph Clark dem Wahnsinn nahe bis auf zwei, drei Gedanken. Der Tag davor hatte seine restliche Kraft aufgezehrt, es war sein Hochzeitstag, er musste ihn zwischen Tauen, Feuchtigkeit und Hitze irgendwie überleben, er sprach sich zu, ermahnte sich, an anderes zu denken, an die Aufgabe, die Ordnung, die Befehle, aber großer Gott, himmlischer Vater, nimm mein Gebet und meinen Dank und jenen deiner Dienerin Alicia, dass du unsere Hände und unsere Herzen heute vor drei Jahren zusammengeführt hast in glücklicher Vereinigung. […] O wie sehne ich mich danach, meine Geliebte in die Arme zu schließen und den schönen kleinen Sohn. O süßes Kind, was würde dein Vater für einen Kuss geben von deiner Mutter und von dir. Ich meine ihn schreien zu hören – Papa, Papa.[351]

Nicht nur Clark wird vom „Wahnsinn gepackt, selbst der König, der diese Sache angezettelt hatte, begann an Unwohlsein zu leiden".[352] Krämpfe, Ausschläge, gelbe Augen, dunkler Urin. „Es war Dr. Warren, der die Aufgabe übernahm, ihrer Majestät zu erklären, dass sie den Verstand verloren habe".[353]

„Eine Hölle für die Menschen, ein Paradies für das Tier"

„An einem Freitagmorgen im Januar fanden sie die Bucht, die Captain Cook in seinem Bericht beschrieben hatte, Botany Bay."[354] Sie hissen „den Union Jack"[355] an einem Fluss. Die Sträflinge werden an Land gebracht. Der Gouverneur, „Arthur Phillip mit Namen, ein dürrer Veteran des Siebenjährigen

348 Bärfuss 2014, 90.
349 Bärfuss 2014, 92.
350 Bärfuss 2014, 91.
351 Bärfuss 2014, 95–97.
352 Bärfuss 2014, 97.
353 Bärfuss 2014, 99.
354 Bärfuss 2014, 102.
355 Bärfuss 2014, 102.

Krieges",[356] spricht zu den Gefangenen, „es sei ihr gemeinsames Schicksal, diese Kolonie aufzubauen".[357] Soldaten erkunden die Gegend.

> Aber keiner von ihnen […] sollte das Tier zu Gesicht bekommen, nichts von seiner Existenz erfahren noch seinen Namen hören. Kein Gerücht drang zu ihnen, kein Ruf, kein Geruch und keine Spur. Nicht einer der Offiziere, weder der Gouverneur noch der Stabsarzt, keiner der einfachen Soldaten, kein Seemann, nicht der Koch und nicht der Priester, nicht einer zeichnete seine Umrisse in eine Kladde, niemand malte eine Tafel, niemand mischte das Grau oder bildete die Dichte des Felles nach, niemand versuchte sich an den silberweißen Pinseln am äußersten Ende der Ohren. Und doch waren sie dabei, seine Geschichte zu bestimmen, denn ohne dass sie es ahnen konnten, hatten sie das Schicksal des Tieres in dieses Land gebracht.[358]

Die Engländer beginnen mit dem Aufbau. Die Siedlung sieht zuweilen „malerisch wie eine Landschaft in Kent oder Cornwall"[359] aus. Sie leben aber im Dreck, betrinken sich, sind ihren Ängsten und Leidenschaften ausgeliefert. Als erster Sträfling wird Thomas Barrett „an einem Tag im Februar"[360] erhängt. James Freeman wird begnadigt, indem er die Rolle des Henkers zugeteilt bekommt. Barretts Leiche wird eine Stunde hängen gelassen. James Bryan Cullen, John Easty, Deborah Herbert, James Coventry, John Atwell erhalten hunderte von Schlägen. Doch: „Es brauchte den Galgen nicht, die Engländer starben ganz ohne Zutun, sie starben wie die Fliegen."[361] John Berry, Daniel Smart, John Smith, William Brewer, Henry Vincent, John Woolcoot, Sarah Perry, Cornelius Connely, Thomas Turner, John Prior, Susannah Blanchett, James Bingham: „Tote des ersten März"[362] im neuen Land.

Im April des nächsten Jahres beginnen die Eora an einer Krankheit zu sterben. „Die Eingeborenen hatten dafür einen Namen: Gal-Gal-la."[363] Sie „lagen am Strand, in den Höhlen und Gruben, man fand ihre Leichen, übersät von Pusteln, Geschwüren".[364] Wer krank war, „verfaulte bei lebendigem Leibe".[365] Und die Engländer „fragten sich, ob im Gemurmel, im Geflüster, im Summen des Landes ein Fluch lag, eine Verdammung, die schon immer

356 Bärfuss 2014, 104.
357 Bärfuss 2014, 105.
358 Bärfuss 2014, 111.
359 Bärfuss 2014, 112.
360 Bärfuss 2014, 115.
361 Bärfuss 2014, 118.
362 Bärfuss 2014, 120.
363 Bärfuss 2014, 127.
364 Bärfuss 2014, 127.
365 Bärfuss 2014, 126.

auf diesem Land gelegen hatte und die in den letzten fünfzehn Monaten eine Pause eingelegt hatte“.[366]

> Die Blue Mountains wurden zur Hölle, zum Ort, wo ein böser Geist lebte. Eine Hölle für die Menschen, ein Paradies für das Tier, das seine Freistätten verlassen konnte, nach hundertzwanzigtausend Jahren im Exil, seit die ersten Jäger die Küste erreicht hatten. Es gedieh, es vermehrte sich, niemand stellte ihm nach, die Epoche seiner größten Verbreitung begann, die kurzen Jahre, in denen ihm jeder Baum gehörte, jeder Wald, ein ganzer Kontinent.[367]

„Teile eines Affen“

„Vierzehn Jahre blieb das Tier noch unentdeckt von den Weißen“.[368] Bis im November 1802 „Francis Barrallier, ein Franzose, Überlebender der Kanonade von Toulon, danach als Marine-Ingenieur in englischen Diensten, Adjutant des Gouverneurs der neuen Kolonie“ den Auftrag erhält, „eine Passage zu den Blue Mountains zu finden“.[369]

„Am sechsten November nachmittags hatten sie den Nepean überquert, bei einer Siedlung, die von den Eingeborenen Binhény genannt wurde“.[370] Zehn Männer nehmen an der Expedition Teil. Am 7. November passieren sie Carabeely, am 8. treffen sie auf die Eingeborenen Bulgin und Wallara. Am nächsten Tag wird Barrallier berichtet, „Bungin und Wallara hätten Teile eines Affen gebracht, ‚Colo‘ in der Sprache der Eingeborenen. [...] Der Kopf war verschwunden, es blieben nur zwei Füße übrig, in einer Form, die Barrallier noch nie gesehen hatte.“[371] Er tauscht den Kadaver gegen zwei Speere. „An jenem Abend, dem neunten November 1802, gingen zum ersten Mal Teile eines Koalas in den Besitz der Wissenschaft über, wurde seine Form in Spiritus gelegt und sein Name niedergeschrieben“.[372]

Am Tag darauf: „Barralliers Blick fiel auf einen Berg, der ihm leicht zu ersteigen schien“.[373] Doch Barrallier, als er „den Blick über die Bergzüge, das weite, offene, einsame Land streifen ließ, wurde von Seligkeit und Angst ergriffen. Er hatte das Gefühl, niemals eine Passage zu finden“.[374] Sie steigen ab.

---

366 Bärfuss 2014, 124–125.
367 Bärfuss 2014, 128.
368 Bärfuss 2014, 128.
369 Bärfuss 2014, 129.
370 Bärfuss 2014, 130.
371 Bärfuss 2014, 136.
372 Bärfuss 2014, 137.
373 Bärfuss 2014, 138–139.
374 Bärfuss 2014, 139.

> Er betrachtete das Fundgut, seine Sammlung getrockneter Pflanzen, die versteinerten Farne […], die Skizzen und Karten […], er sah die im Spiritus schwimmenden Gliedmaßen des Tieres – all die hilflosen Versuche, dieses Land zu verstehen, einen Platz im Bewusstsein zu finden, einen Namen, eine Koordinate. Als Barrallier zwei Wochen später in Sydney Bericht über seine Expedition erstattete und er Lob und Trost erhielt, da wusste er, dass er nicht an der Geografie, sondern an seinem Ehrgeiz gescheitert war, und die Trophäe seiner Niederlage war das Glas mit den in Spiritus eingelegten Pfoten, das er dem Gouverneur auf den Schreibtisch stellte.[375]

„[D]as seltsame Wesen"

Teile des Tieres finden nach Europa, „erregten die Neugier der Naturforscher, doch es dauerte weitere zwei Jahre, bis man ein ganzes Tier erlegen konnte".[376] Derart gelangt ein ausgestopftes Exemplar in „das berühmte Museum am Picadilly Circus in London, ein als ägyptischer Tempel gestaltetes Panoptikum, das einem Mr. Bullock gehörte, Fellow der Linnean und Ehrenmitglied der Dublin Society".[377]

> Es muss dieser ausgestopfte Pelz gewesen sein, […] den ein junger Taxonom irgendwann im Frühjahr 1815 auf seiner Reise nach London zu Gesicht bekam […]. Es sollte dieser Henri Marie Ducrotay de Blainville sein, der das Tier in die Listen der zoologischen Taxonomie einführte, im ‚Bulletin des Sciences' der ‚Société philomatique' des Jahres 1816 […]. Da er in den bekannten Klassen keinen Platz für das seltsame Wesen fand, schlug de Blainville vor, eine neue Art einzuführen, Phascolarctos, den Beutelbären.[378]

Auch „George Perry, der englische Schneckenforscher"[379] studiert das Tier. Es lässt ihn ratlos zurück. Es „fehle einem jede Erklärung, zu welchem Zwecke der große Autor der Natur ein solches Wesen erschaffen haben mochte".[380]

Später kommt das erste lebende Tier nach Europa in die „Zoological Society in London […]. Man hielt den Koala mit besonderer Vorsicht, aber eines Nachts […] verhedderte er sich in einem Wäscheständer und erstickte."[381] Damit besitzt die Wissenschaft ein erstes echtes Tier zur Untersuchung. Die Beobachtung lebender Koalas gestaltet sich indes schwierig. „Wer sehen will, hat sich dem

375 Bärfuss 2014, 149.
376 Bärfuss 2014, 149.
377 Bärfuss 2014, 150.
378 Bärfuss 2014, 150.
379 Bärfuss 2014, 153.
380 Bärfuss 2014, 153.
381 Bärfuss 2014, 154.

Stupor zu nähern, jener Bewegung, die sich dem Tode zubewegt."[382] Trotzdem lernt die Forschung den Koala kennen.

Das Tier breitet sich erneut aus. Es „bevölkerte die Wälder in einer Zahl, wie es seit der Ankunft der Jäger nicht geschehen war. Jetzt waren die meisten von ihnen tot, verendet an den Pocken".[383] Jedoch dringen bald „die weißen Siedler in jene Gegenden, die einst den Jägern gehört hatten. Erst elf Jahre nach Barralliers Scheitern gelang es einer Expedition, eine Passage durch die Blue Mountains zu finden".[384]

„So konnten die Menschen diesen Gesellen leben lassen"

Dieses Vordringen der Menschen gefährdet den Koala erneut. Die Tiere werden erschossen oder vergiftet. „Der größte aller Jäger war Harry Bracker, der Sohn Fred Brackers, des Einwanderers aus Mecklenburg, der im Jahre 1829 [...] auf der ‚Diadem' nach Queensland gekommen war."[385] Bracker erweist sich „als Todfeind aller Beuteltiere".[386] Er erzielt „auf der legendären ‚Warroo Battue' von 1877, die am zwanzigsten Februar begann und am zwölften April endete, nicht weniger als 808 Abschüsse".[387] Die Jagd auf die Beuteltiere hat Konsequenzen. „Ende des Jahrhunderts fanden die Jäger keine Beute mehr, in Queensland waren die Koalas ausgerottet".[388] Trotzdem wird weitergejagt. So kommen nach der Jagdsaison „vom April 1919 [...] eine Million Häute auf den Markt von Sydney".[389]

Die ehemalige Strafkolonie ist mittlerweile zu einem neuen Staat geworden. „Jede Besonderheit wurde zur Auszeichnung, zur Unterscheidung vom Mutterland."[390] Deshalb soll auch der Koala geschützt werden. Doch das Tier muss „eine Verwandlung"[391] durchmachen. „Die modernen Menschen ertrugen seine Existenz so wenig wie die ersten Jäger".[392] Der Koala wird „zu einer drolligen Figur in einer Kindergeschichte".[393] Er trägt nun karierte Hosen, eine Fliege und einen Strohhut. Er will die Welt erkunden und Freundschaften schließen.

382 Bärfuss 2014, 159.
383 Bärfuss 2014, 161.
384 Bärfuss 2014, 162.
385 Bärfuss 2014, 164.
386 Bärfuss 2014, 164.
387 Bärfuss 2014, 165.
388 Bärfuss 2014, 166.
389 Bärfuss 2014, 166.
390 Bärfuss 2014, 166.
391 Bärfuss 2014, 166.
392 Bärfuss 2014, 166.
393 Bärfuss 2014, 166.

> So konnten die Menschen diesen Gesellen leben lassen, als eine Karikatur, die in ihren Augen das wahre Wesen des Tieres zeigte, so wie es gerne hätte sein mögen und von seiner wirklichen Existenz ablenkte, einem Dasein, das der Faulheit gewidmet war.[394]

1.2.1.1.3 *Rahmenerzählung: Das Buch „Jedes Schicksal war tragisch, keines erhellte das meines Bruders“*

„Ich stieg in den Wagen, fuhr nach Hause, setzte mich an den Schreibtisch und machte mich an die Arbeit.“[395] Nach dem Suizid seines Bruders und der Trauerfeier gerät der Erzähler in „ein ewiges, ermüdendes Karussell der Gedanken“.[396] „Bis in den Sommer suchte ich nach einer Frage auf die Antwort, die er uns allen gegeben hatte. Ein Juli, die Hälfte des Augusts“[397] verstreicht im „Mahlgang der Gedanken“.[398] Ein erstes Fazit: „Selbstmord, so stellte ich fest, war ein ordinärer Tod, verbreitet wie Kurzsichtigkeit.“[399]

Der Erzähler nimmt sich vor, im Gespräch „das Thema des Selbstmordes zu erörtern“.[400] Dies etwa bei Bekannten, da sich die Mutter der Gastgeberin das Leben genommen hat. „Im Geheimen hoffte ich, die Sache sei frisch, denn eine vergleichbare Situation zu erörtern, also die offene Wunde zu untersuchen, schien mir erfolgversprechender.“[401] Es kommt zu keinem Gespräch, „bloß eine Stille machte sich breit“.[402] Die Erfahrung wiederholt sich. „Nachdem ich genügend Abende ruiniert […] hatte, fügte ich mich in das Schweigen.“[403]

Er beginnt in der Literatur „um Rat zu suchen“.[404] Zwischen dem Tod des Bruders und den Toden von Cato, Seneca oder Sokrates findet er keine Gemeinsamkeiten. Der Bruder hat auch keinen Abschiedsbrief hinterlassen. Weil ein solcher fehlt, „erhoffte ich mir wenigstens einige Antworten von den Berichten, die fleißige Nervenärzte über unbekannte Selbstmörder verfasst oder zusammengetragen hatten“.[405] Er studiert die Briefe einer Erzieherin

394 Bärfuss 2014, 167.
395 Bärfuss 2014, 182.
396 Bärfuss 2014, 21.
397 Bärfuss 2014, 21.
398 Bärfuss 2014, 25.
399 Bärfuss 2014, 26.
400 Bärfuss 2014, 26.
401 Bärfuss 2014, 27.
402 Bärfuss 2014, 27.
403 Bärfuss 2014, 28.
404 Bärfuss 2014, 30.
405 Bärfuss 2014, 33.

namens Marie, einer namenlosen Frisörin und eines 17-jährigen Mädchens. „Jedes Schicksal war tragisch, keines erhellte das meines Bruders."[406]

„Aber war das nicht die Umkehrung der Beweisführung?"
Seit dem Tod des Bruders fühlt sich der Erzähler einsam. „Ich erkannte darin die Krankheit meiner Zeit".[407] Damit tauchen neue Fragen auf. „Wenn ich nur Einsamkeit sah, lag es vielleicht an meinen Augen?"[408] Und vor allem: „Wie konnte ich es herausfinden?"[409] Er fühlt sich „verletzt von der Gewalt, die ich plötzlich überall sah. Im Großen wie im Kleinen [...], nur sie schöpfte und zerstörte, eine einzige Aufbäumung, alle im Kampf gegen alle. Was schwach war, wurde vernichtet."[410]

Er beginnt dem Bruder Vorwürfe zu machen. Er selbst „rannte herum und wusste nicht, wie ich all meinen Verpflichtungen nachkommen sollte".[411] Doch der Bruder „hatte seine Arbeitskraft weggeworfen, sinnloserweise. Vielleicht hatte sein Leben nichts anderes verdient, als in den Müll geschmissen zu werden wie ein angeschimmelter Speiserest, diese armselige, mickrige Existenz in einer lausigen Kleinstadt."[412]

> Sein einziges Erbe war Schmerz, eine Gewalttat, und es schien mir, als sei er ein Geist geworden, der meine Tage beherrschte und mich in den Nächten heimsuchte, als Erscheinung, als Schatten, als Kreatur, die an das Fenster klopfte und mich nicht schlafen ließ, mit pelzigen Ohren, stoisch, um nicht zu sagen lethargisch, und die mir etwas sagen wollte, ich wusste nicht, was, die keine Antwort gab, einfach da war. [...] Manchmal verschwand sie mit dem Morgengrauen, manchmal saß sie am Küchentisch, schwamm in meinem Kaffee, zwei Knopfaugen darin.[413]

Nach den Vorwürfen kommen die Schuldgefühle. „Ich schämte mich für das eigene Glück. Was ich erreicht hatte, verwies nur auf meinen Ehrgeiz."[414] Der Bruder war anders. „Er besaß keinen Fleiß, er arbeitete nicht, er hing herum und ließ die Zeit verstreichen."[415] Der Erzähler kommt zu einem Urteil. „Nicht dass er diesen Tod verdient hatte – aber er war die logische Folge seines

406 Bärfuss 2014, 37.
407 Bärfuss 2014, 37.
408 Bärfuss 2014, 38.
409 Bärfuss 2014, 38.
410 Bärfuss 2014, 38.
411 Bärfuss 2014, 39.
412 Bärfuss 2014, 39.
413 Bärfuss 2014, 41.
414 Bärfuss 2014, 42.
415 Bärfuss 2014, 42–43.

Verhaltens. Die Schuld war verteilt. Meine Gedanken kamen zur Ruhe.“[416] Die Ruhe währt nur kurz. „Aber bald zweifelte ich an der Härte meiner Schlussfolgerung“.[417] Er fragt sich, wann der Bruder „den Weg eingeschlagen hatte, an dessen Ende die Badewanne stand“.[418]

„Jede Erinnerung bedurfte einer Überprüfung.“[419] Die Mutter, die schwierigen Kindheiten in verschiedenen Haushalten, die Sonntage mit dem Bruder: „Bilder tauchten auf, versanken und machten anderen Platz“.[420] Er traut ihnen nicht. Ohnehin kommt der Bruder in den Erinnerungen kaum vor. „Wenn ich wissen wollte, was meinen Bruder am Leben gehindert hatte, musste ich einen anderen Weg finden.“[421]

Zugleich wächst beim Erzähler der Zweifel über die übliche Einordnung von Suiziden. Man würde über seinen Bruder von nun an „nur jene Geschichten erzählen, die seine eigene Verantwortung belegten, dass sein Tod die Folge eines falschen Denkens, einer falschen Einstellung zum Leben gewesen war. Aber war das nicht die Umkehrung der Beweisführung?“[422] Auch der Erzähler lebt nach den „gängigen Tugenden […] Fleiß, Strebsamkeit, Ehrgeiz“,[423]

> aber wenn ich mir die Welt ansah, […] dann fand ich nicht viele Argumente, die für den Ehrgeiz und den Fleiß sprachen, und ich konnte nicht ausschließen, dass diese Welt friedlicher gewesen wäre, wenn sich mehr Menschen an die Prinzipien meines Bruders gehalten hätten. […] Trotzdem ließ sich seine Niederlage nicht leugnen, ja, er war gescheitert, aber je länger ich darüber nachdachte, umso mehr wuchs der Verdacht, dass er keinen Kampf gegen sich selbst, gegen seine Laster, sondern gegen einen größeren, mächtigeren und vor allem älteren Gegner verloren hatte.[424]

„Eine Kreatur wie den Koala dürfte es nicht geben“

Nach einem Museumsbesuch entwickelt der Erzähler eine neue Strategie. Er sieht eine „dreitausend Jahre alte Darstellung einer Selbsttötung“.[425]

---

416 Bärfuss 2014, 43.
417 Bärfuss 2014, 43.
418 Bärfuss 2014, 43.
419 Bärfuss 2014, 45.
420 Bärfuss 2014, 50.
421 Bärfuss 2014, 53.
422 Bärfuss 2014, 54.
423 Bärfuss 2014, 55.
424 Bärfuss 2014, 55.
425 Bärfuss 2014, 55–56.

Im Kommentar steht, „Wissenschaftler lägen über der […] Einordnung im Streit“.[426] Sie kannten „keine zusammenhängende Erzählung“.[427]

> Und ich fand, das Problem dieser Forscher lasse sich mit meinem vergleichen. Wie sie musste ich mich an Artefakte halten und zu ihrer Deutung Vergleiche ziehen, Vermutungen anstellen und vor allem die Vorstellungskraft bemühen. Der Imagination musste die Funktion einer erkenntnistheoretischen Maßnahme zugewiesen werden, um eine Erzählung zu rekonstruieren, von der man keine abstrakten Begriffe, sondern nur konkrete Bilder besaß. Aus den Fotoalben, Zeigemappen und den restlichen Dokumenten, die in meinen Besitz gekommen waren, in den Fundstücken seines Lebens, im Beifang einer Existenz, musste ich einen Zusammenhang suchen.[428]

Der Erzähler findet ein altes Schulheft, „darauf die Abbildung jenes Tieres, dessen Namen ich an jenem Abend bei seinen Freunden gehört hatte, ein putziger Kobold, der sich an einem Eukalyptuszweig festhielt“.[429] Er tut es als Zufall ab. „Das Tier aber gab keine Ruhe.“[430] Er beginnt darauf zu achten – und

> das Tier erschien epidemisch: auf Schlüsselanhängern, auf den Zahnbürsten der Kinder, auf dem Eis-Papier, auf Radiergummis – ich war umzingelt von einer Horde plüschiger Gnome, die mich mit ihren Knopfaugen anglotzten. Die Unruhe, die mich dabei befiel, lag nicht nur an der Erinnerung an meinen toten Bruder. Ich wurde das Gefühl nicht los, etwas übersehen zu haben, etwas stimmte nicht. Stets wurde das Tier als drolliger Kobold gezeigt, flauschig, albern, eine Kapriole der Natur, ein Emblem der Niedlichkeit – all das war mein Bruder nicht gewesen, im Gegenteil: Er hatte eine Strenge besessen, eine Härte, die aus einer Überzeugung zu kommen schien, er schmiegte sich nicht an, er taugte nicht zum Kuscheltier. Er konnte unangenehm sein und ließ sich ungern auf Kompromisse ein. Er besaß keinen bürgerlichen Ehrgeiz, er befand sich im Widerstand, mehr als jeder andere, den ich kannte, und er besaß Grundsätze, die er nicht verhandelte, unter keinen Umständen. Was hatte er also mit diesem Tier zu tun, dieser Karikatur der Harmlosigkeit?[431]

Zunächst versucht sich der Erzähler einzureden, dass die Kinder einen falschen Namen gewählt hätten. „[W]as hätten sie wissen sollen über das verborgene Wesen eines Tieres und seine Übereinstimmung mit jenem meines Bruders?“[432] Dann denkt er um.

426 Bärfuss 2014, 56.
427 Bärfuss 2014, 56–57.
428 Bärfuss 2014, 57.
429 Bärfuss 2014, 57.
430 Bärfuss 2014, 58.
431 Bärfuss 2014, 58–59.
432 Bärfuss 2014, 59.

> Vielleicht war nicht der Name schlecht gewählt, vielleicht wurde das Tier falsch dargestellt, vielleicht war es nicht das putzige, harmlose Kerlchen. Vielleicht gab es gute Gründe, es zur Harmlosigkeit zu entstellen. Vielleicht hatte es Seiten, die eine Gefahr darstellten und die man verstecken wollte, und vielleicht hatten jene Kinder, damals, ein Wissen besessen, das es zu ergründen galt.[433]

Der Erzähler versetzt sich in die Situation des Bruders bei der Pfadfindertaufe: wie dieser in der Nacht geholt wird, sein Totem erhält und versucht sich damit abzufinden. „Und das sind die Namen des Tieres: Callewine, Koolewong, Kobarcola, Colah, Koolah, Karbon, Cool, Burror, Bangaroo, Pucawan, Goridun, Boorabee, Koala."[434]

Dann versetzt er sich „zwanzig Millionen Jahre"[435] zurück und beginnt seine Recherche und Nacherzählung der Geschichte des Koalas und damit des Totems. Er verfolgt nach, wie die ersten Menschen an Land kommen, den Koala jagen und sich dieser zurückzieht; wie die Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Amerika zur Planung einer neuen englischen Strafkolonie führt; wie Ralph Clark und Arthur Phillip in ihren Tagebüchern die Reise und den Aufbau der Kolonie festhalten; wie der Koala nach Francis Barralliers missglückter Expedition in die Blue Montains nach Europa kommt; wie Henri de Blainville und George Perry erste Forschungsergebnisse festhalten und wie die folgende Forschung den Koala besser kennenlernt. Der Erzähler stimmt Perry zu: „Eine Kreatur wie den Koala dürfte es nicht geben".[436] So essen Koalas etwa ausschließlich Eukalyptus.

> Das Tier ernährt sich demnach von Gift, allein die Cyanide sind potentiell tödlich. An diese Nahrung muss man sich gewöhnen, als Kind schon […]. Es machte mich betroffen, als ich hörte, dass dieses Vorbereitungsfutter der Pap ist, ein besonderer Kot der Mutter, was diese schon gefressen und verdaut hat, es bekümmerte mich, dass dieses Tier den Dreck, den es ein Leben lang zu fressen hat, nur zu fressen lernt, weil es den Dreck seiner Mutter frisst. Es muss sich ernähren von dem, was in seiner Umwelt zu finden ist, und weil diese Umwelt nichts anderes produziert als Gifte, muss es diese Gifte zu resorbieren lernen, und es bleibt eine prekäre Existenz, eine koprophagische Existenz in einer Welt, in der das Beste, was für Jungtiere zu finden ist, aus dem Darminhalt der Mutter besteht. […] Es leuchtet ein, wie wenig dieses Tier sich bewegen kann und dass es seinem Baum verbunden bleiben muss, weil das Material, mit dem es seinen Organismus in Gang zu halten versucht, Dreck ist.[437]

433 Bärfuss 2014, 60.
434 Bärfuss 2014, 76.
435 Bärfuss 2014, 76.
436 Bärfuss 2014, 154.
437 Bärfuss 2014, 157–158.

Der Erzähler verfolgt weiter, wie der Koala erneut gejagt, fast ausgerottet und letztlich zu einer Karikatur seiner selbst wird, die von seiner „wirklichen Existenz ablenkte, einem Dasein, das der Faulheit gewidmet war“.[438]

„Warum seid ihr noch am Leben?“

So gelangt der Erzähler zu der Einsicht: „Und Faulheit war, so lernte ich, nicht hinzunehmen. Wer auf ihr bestand, musste vernichtet werden.“[439] Koalas sind gefährlich: „Nur in geringer Zahl, [...] zu plüschigen Kuscheltieren entstellt [...], ertrug man die Kreaturen der Faulheit. Das Prinzip ihrer Existenz, die Ehrgeizlosigkeit, sollte sich nicht frei entwickeln dürfen, zu groß war die Gefahr und die Provokation.“[440]

Denn der Mensch funktioniert anders. „Was den Menschen ausmachte, war sein Ehrgeiz, das unausgesetzte Streben, die Unfähigkeit, stillzusitzen. Eine Folge der Angst, die mit ihm in die Welt gekommen war“.[441] Er weiß um seine Sterblichkeit, „und er würde diesen Schrecken niemals beherrschen“.[442] Freundschaft, Liebe, „alles zerfiel im sauren Atem der menschlichen Angst. Und wer die Angst fühlte, war glücklich, denn dies bewies, dass er noch nicht tot war.“[443] Der Mensch hat die Wahl: „Er konnte wählen zwischen der Angst und dem Tod.“[444] Und: „Die Medizin gegen die Angst war der Fleiß.“[445]

> Auch ich war der Arbeit verfallen, stand bei Tagesanbruch auf, erledigte mein Soll, legte mich nur schlafen, damit ich wieder frisch war für das nächste Tagwerk. Was ich damit schuf, war Abfall, ein großer Haufen Vergeblichkeit, eine Beschäftigung um der Beschäftigung willen. [...] Und ich lernte, woher das Wort Arbeit kam, dass es einst eine Waise bezeichnet hatte, ein Kind ohne Eltern, das sein Brot selber verdienen musste, in Knechtschaft, in Sklaverei. Und so lebten wir, so lebte ich. Außerhalb der Schöpfung.[446]

So kommt der Erzähler zum Suizid des Bruders zurück und formuliert nun die „Frage auf die Antwort, die er uns allen gegeben hatte“:[447]

---

438 Bärfuss 2014, 167.
439 Bärfuss 2014, 167.
440 Bärfuss 2014, 167.
441 Bärfuss 2014, 167.
442 Bärfuss 2014, 167.
443 Bärfuss 2014, 168.
444 Bärfuss 2014, 168.
445 Bärfuss 2014, 168.
446 Bärfuss 2014, 169.
447 Bärfuss 2014, 21.

> Und ich begriff auf einmal, weshalb man es scheute, über den Selbstmord zu reden. Er war nicht wie eine Krankheit ansteckend, er war überzeugend wie ein schlüssiges Argument. Es war eine Lüge zu behaupten, dass man die Selbstmörder nicht verstand, im Gegenteil. Jeder verstand sie nur zu gut. Denn die Frage lautete nicht, warum hat er sich umgebracht? Die Frage lautete: Warum seid ihr noch am Leben? Warum verkürzt ihr nicht die Mühsal? Warum nehmt ihr jetzt nicht gleich den Strick, das Gift oder den Revolver, warum öffnet ihr nicht das Fenster, jetzt gleich?[448]

„[E]ine andere Möglichkeit der Existenz“

Nach dieser Erkenntnis versetzt sich der Erzähler in Gedanken zur Trauerfeier seines Bruders zurück, „Anfang März“,[449] „vier Monate nach seinem Tod“.[450] Das vom Bruder ausgewählte Lied wird abgespielt. Der Erzähler fühlt „eine unmögliche Mischung von Trauer, Wut und vollkommenem Unverständnis gegenüber dem freien Willen, der sich hier gezeigt hatte“.[451]

> Es würde einem nichts übrigbleiben, als von hier wegzugehen und zu vergessen und sich treu an die Routinen zu halten, die man übernommen hatte. Nicht zu spät nach Tagesanbruch aus dem Bett zu steigen und die Arbeit aufzunehmen, die man am Tag zuvor niedergelegt hatte.[452]

Der Bruder hat sich dem widersetzt. „Das war, was man meinem Bruder und keinem Selbstmörder verzieh: Sie hatten endgültig und ohne Widerruf die Arbeit verweigert.“[453]

Im Pfadfinderheim erinnert sich der Erzähler an die verschüttete Asche des Bruders im See. „Der Weg zu dieser Asche war nicht mehr weit […]. Es blieben ein paar Jahre, nicht mehr, und da es ohnehin bald zu Ende sein würde, war jede Furcht unbegründet.“[454] Der Erzähler und einige Freunde des Bruders „saßen eine Weile in diesem Pfadfinderheim, dem Tempel des Totems, das uns an diesen Ort geführt hatte, um eine andere Geschichte zu erzählen, eine andere Möglichkeit der Existenz“.[455] Er verabschiedet sich. „Ich stieg in den Wagen, fuhr nach Hause, setzte mich an den Schreibtisch und machte mich an die Arbeit.“[456]

---

448 Bärfuss 2014, 169–170.
449 Bärfuss 2014, 170.
450 Bärfuss 2014, 47.
451 Bärfuss 2014, 176.
452 Bärfuss 2014, 176–177.
453 Bärfuss 2014, 177.
454 Bärfuss 2014, 179.
455 Bärfuss 2014, 181.
456 Bärfuss 2014, 182.

1.2.1.2 Erzählkonzeption

In *Koala* lassen sich, wie in den Plotrekonstruktionen umgesetzt, drei miteinander verbundene Erzählungen unterscheiden. Alle beziehen sich auf unterschiedliche Weise auf den Titel des Werks. Die erste Binnenerzählung handelt von der Lebensgeschichte des Bruders ‚Koala' (1). Die zweite Binnenerzählung handelt von der Geschichte des Tieres Koala (2). Die Rahmenerzählung, in die diese beiden Erzählungen eingebettet sind, handelt von der Entstehung des Buches *Koala* (3). Das Verhältnis dieser Erzählungen bestimmt die komplexe Erzählkonzeption (4).

1.2.1.2.1 *Binnenerzählung: ‚Koala'*

Die Geschichte des Bruders ‚Koala' wird anachronisch erzählt. Die Kindheit sowie die Taufe des Bruders bei den Pfadfindern werden in Rückblicken geschildert. Das letzte Treffen zwischen den Brüdern sowie der Suizid des Bruders sind insofern in der Erzählchronologie vorgezogen. Die Trauerfeier steht in der erzählten und der natürlichen Ordnung der Ereignisse am Schluss. Es hat insofern eine nur wenig komplexe Rekonstruktion der Ereignischronologie zu erfolgen, um die Handlung zu bestimmen.

Die Brudererzählung steht in Ich-Form und ist dominant aus der Perspektive des *Koala*-Erzählers[457] intern fokalisiert. Der Erzähler blickt auf die Ereignisse, schildert sie aus seiner Sicht und gibt Einblick in sein Innenleben. Jedoch weicht er von dieser zu Beginn der Erzählchronologie etablierten Erzählweise in einer längeren Passage ab. Während der Schilderung der Taufe bei den Pfadfindern und des Ringens des Bruders mit dem erhaltenen Namen verschiebt sich die Perspektive. Der Erzähler nimmt jene des Bruders ein und gibt dessen mentale Ereignisse wieder. Passagen in erlebter Rede verdeutlichen den vorübergehenden Perspektivenwechsel ebenso wie die innerliche Selbstanrede des Bruders mit dem Personalpronomen ‚Du'.

Das Tempus der Erzählung ist das Präteritum. Der homodiegetische Erzähler blickt auf abgeschlossene Ereignisse in seiner Vergangenheit sowie jener des Bruders zurück. Abweichungen finden sich wiederum in der Schilderung der Taufe des Bruders bei den Pfadfindern. Der Erzähler versetzt sich hier stellenweise in die damalige Gegenwart des Bruders und gibt dessen Gedanken in einer vorübergehenden Heterodiegese im Präsens wieder, womit der Eindruck eines ‚Hier und Jetzt' dieser (mentalen) Ereignisse erweckt wird.

---

457 Der Ausdruck ‚*Koala*-Erzähler' hat hier die Funktion eines Platzhalters für die Instanz, der die Rede in *Koala* letztlich zugeordnet werden soll. Mit dieser Bezeichnung wird zunächst offengelassen, um wen oder was es sich bei dieser Instanz handelt. Auf die Frage wird im Laufe der Untersuchung wiederholt zurückzukommen sein.

Zeitlich, örtlich und personell sind die Ereignisse der Erzählung textintern letztlich nicht lokalisiert.[458] Ohne Rückgriff auf textexterne Sachverhalte bleibt die Handlung im Sinne einer Unbestimmtheit zeitlos. Die expliziten Zeitangaben beschränken sich auf die Dauer zwischen dem letzten Treffen („Ende Mai“[459]), dem Suizid („kurz vor Weihnachten“[460]) und der Trauerfeier („vier Monate nach seinem Tod“[461]). Ohne Rückgriff auf textexterne Sachverhalte bleibt die Handlung auch ortlos. Die Orte der Handlung werden beschrieben, aber nicht benannt. Weiterhin sind der Erzähler und der Bruder textintern namenlos. Selbst der Spitzname des Bruders („der Name eines Beutelsäugers“[462]) wird innerhalb der Ereignisfolge der Brudererzählung nicht explizit genannt. Kurz: Die Handlung spielt textintern zu einer nicht explizit genannten Zeit an einem nicht explizit genannten Ort zwischen nicht explizit benannten Akteuren.

1.2.1.2.2 *Binnenerzählung: Koala*

Die Geschichte des Koalas wird chronologisch erzählt. Die Erzählung beginnt in der Urgeschichte und endet in der Gegenwart des Erzählers. Dabei folgt die Erzählchronologie der Ereignischronologie.

Die Tiererzählung steht in Er-Form. Über weite Strecken erscheint der heterodiegetische Erzähler als neutraler Berichterstatter, der die Geschichte des Koalas in externer Fokalisierung objektiv wiedergibt. Von dieser Tendenz gibt es jedoch signifikante Abweichungen. Der Erzähler nimmt wiederholt die Perspektive verschiedener Handelnder auf die Ereignisse ein und schildert in interner Fokalisierung deren Gedanken, Gefühle und Empfindungen. So etwa jene von George Washington, der am Fenster steht, seinen Sklaven zuschaut und sich über seine Abhängigkeit von England ärgert. Oder jene von Ralph Clark, der an Bord des Schiffes seine Familie vermisst und Gott anfleht, ihn eines Tages wieder mit ihr zu vereinen. Oder jene von Francis Barrallier, der an der Expedition zu den Blue Mountains verzweifelt und seine Lebenskraft verliert.

Das Grundtempus der Erzählung ist dabei das Präteritum. Der Erzähler blickt auf vergangene Ereignisse zurück, an denen er selbst nicht teilgehabt hat. Einzige Abweichungen sind Ralph Clarks im Präsens wiedergegebene Stoßgebete, die seine damalige Gegenwart schildern.

458 Näheres zur Lokalisierung der Ereignisse in Kapitel 1.2.2.5 Sachlich.
459 Bärfuss 2014, 6.
460 Bärfuss 2014, 14.
461 Bärfuss 2014, 47.
462 Bärfuss 2014, 18.

Die Ereignisse sind zeitlich, örtlich und personell textintern unterschiedlich präzise lokalisiert. Aufgrund einer Mischung aus expliziten Angaben und impliziten Hinweisen kann die zeitliche Lokalisierung der zentralen Ereignisse relativ genau rekonstruiert werden. Die Geschichte des Koalas wird von der Urgeschichte bis in die Gegenwart des Erzählers nacherzählt. Den größten Platz nehmen dabei die Ereignisse in der Zeitspanne zwischen dem Beschluss des englischen Königs zur Gründung einer neuen Sträflingskolonie im August 1786 und der Taxonomie des Koalas im Jahr 1816 ein. Im Mai 1787 gehen die Schiffe in See, im Januar 1788 erreicht die Flotte Botany Bay, im April 1789 beginnen die Eingeborenen an den Pocken zu sterben, 1802 startet Francis Barrallier die Exkursion zu den Blue Mountains, die zur Entdeckung des Koalas führt. Die zentralen Akteure der Erzählung werden namentlich genannt und wiederholt in Kurzbiografien vorgestellt: George Washington, Ralph Clark, Arthur Phillip, Francis Barrallier, Henri de Blainville, George Perry, Harry Bracker. Alle haben direkt oder indirekt durch ihr Handeln einen Einfluss auf die Entwicklung der Geschichte des Koalas. Auch die zentralen Orte der Handlung werden explizit benannt: Die Vereinigten Staaten von Amerika, England, Botany Bay, die Blue Mountains, Sydney. Kurz: Zeiten, Orte und Akteure der Handlung sind textintern (mehr oder weniger präzise) bestimmt.

1.2.1.2.3 *Rahmenerzählung*: Koala

Die Brudererzählung und die Tiererzählung sind in die Bucherzählung eingebettet. Diese handelt von der Entstehung von *Koala* und schildert den Verarbeitungsprozess des Erzählers nach dem Suizid seines Bruders.

Dabei hat die Rahmenerzählung eine komplexe Ordnung. Über weite Strecken schildert der Erzähler sein Ringen um Antworten nach dem Suizid des Bruders chronologisch. Nach der Trauerfeier denkt er nach, liest und recherchiert, bis er zu der Erkenntnis kommt, die Frage sei nicht, warum man sich das Leben nehme, sondern warum man am Leben bleibe. Jedoch ist auf den zweiten Blick weniger klar, mit welchem Ereignis die Rahmenerzählung anfängt und mit welchem sie endet. Die Trauerfeier steht von der Ereignischronologie abweichend am Schluss der Erzählchronologie – und obwohl die Trauerfeier in der Ereignisfolge vor den Erkenntnissen liegt, lässt der Erzähler in seine Schilderung der Trauerfeier Erkenntnisse einfließen, die er erst nach der Trauerfeier erlangt hat. Die Handlung hat insofern eine Zirkelstruktur.[463] Sie beginnt und endet mit demselben Ereignis: mit dem An-die-Arbeit-Machen nach der Trauerfeier. Anders formuliert: Die Arbeit beginnt und ist zugleich

463 Zur „metaleptische[n] Rekurrenzschleife“ und dem „performativen Widerspruch zwischen Erzählen und Erzähltem“ vgl. auch Steier 2017, hier: 31.

abgeschlossen. Sie muss beginnen, damit der Erzähler die Erkenntnisse erlangen kann. Sie muss bereits abgeschlossen sein, damit er seine Erkenntnisse einfließen lassen kann. Die Zeitstruktur ist logisch unmöglich.

Die Bucherzählung steht dominant intern fokalisiert im Präteritum. Der homodiegetische Erzähler blickt auf seinen Verarbeitungsprozess zurück und schildert seine wechselnden Gefühle und Gedanken, bis er über den Umweg der Tiererzählung zu einer Erklärung der Brudererzählung gelangt. Derart bettet er die Binnenerzählungen in eine Rahmenerzählung ein.

Die Handlung der Rahmenerzählung ist zeitlich, örtlich und personell textintern nicht explizit lokalisiert. Zeitlich ist die Handlung nur relativ lokalisiert. Sie beginnt nach der Trauerfeier des Bruders („Anfang März“[464]) und dauert mindestens bis zum Sommer („Ein Juli, die Hälfte des Augusts“[465]). Ansonsten bleibt ohne Rückgriff auf kontextuelle Sachverhalte unbestimmt, wann die Handlung spielt. Auch der Ort der Handlung ist nicht explizit bestimmt. In einem metaphorischen Sinne handelt es sich jedoch um einen Schreibtisch: Das Suchen nach einer Erklärung für den Suizid seines Bruders (das Lesen, Recherchieren, Nachdenken) spielt sich im Geist des Erzählers ab. Der Erzähler und dessen Bruder sind textintern ebenfalls namenlos. Kurz: Es gilt für die Ereignisfolge der Bucherzählung dasselbe wie für jene der Brudererzählung. Die Handlung spielt textintern zu einer nicht explizit genannten Zeit an einem nicht explizit genannten Ort zwischen nicht explizit benannten Akteuren.

1.2.1.2.4 *Zwischenfazit: eine „Rede ohne Anfang und ohne Ende“*

Anhand dieser Beobachtungen kann nun die Erzählkonzeption zusammengefasst werden.

Koala enthält drei miteinander verbundene Erzählungen. Die erste Binnenerzählung über den Bruder des Erzählers bildet den Ausgangspunkt der Handlung. Ihr nebengeordnet ist die zweite Binnenerzählung über den Koala. Den Link zwischen den Erzählungen bildet der Pfadfindername des Bruders. Die beiden Binnenerzählungen sind eingebettet in eine Rahmenerzählung. Diese handelt von der Auseinandersetzung des Erzählers mit dem Suizid seines Bruders und mit der Geschichte des Koalas. Derart erzählt die Rahmenerzählung zugleich die Entstehung von *Koala* nach.

Auf beiden Ebenen und in allen drei Erzählungen spricht derselbe Erzähler. Jedoch erzählt er je nach Erzählung auf unterschiedliche Weise. In der Brudererzählung und der Bucherzählung tritt er dominant als homodiegetischer Erzähler auf, der in intern fokalisierter Ich-Form aus seiner eigenen Perspektive

464 Bärfuss 2014, 170.
465 Bärfuss 2014, 21.

auf die Ereignisse blickt. In der Tiererzählung tritt er dominant als heterodiegetischer Erzähler auf, der in extern fokalisierter Er-Form auf die Ereignisse blickt. Von dieser allgemeinen Tendenz gibt es auf der Ebene der Binnenerzählungen jedoch signifikante Abweichungen. In der Brudererzählung nimmt der Erzähler während der Schilderung der ‚Koala'-Taufe die Perspektive des Bruders auf die Ereignisse ein. In der Tiererzählung nimmt er wiederholt die Perspektive verschiedener Akteure auf die Ereignisse ein.

Das Grundtempus aller drei Erzählungen ist das Präteritum. Die Geschichte des Koalas, das Leben des Bruders und der Verarbeitungsprozess nach dessen Suizid liegen in der Vergangenheit des Erzählers. Einzige Abweichungen finden sich in Passagen der internen Fokalisierung in Drittpersonen. Hier gibt der Erzähler die Gedanken, Gefühle und Empfindungen der jeweiligen Handelnden im Präsens wieder.

Zeitlich, örtlich und personell sind die Ereignisse unterschiedlich präzise lokalisiert. Die Handlung der Brudererzählung und der Bucherzählung spielt textintern zu einer unbestimmten Zeit an einem unbestimmten Ort zwischen unbestimmten Akteuren. Die Tiererzählung ist hingegen relativ präzise lokalisiert. In einer Mischung aus impliziten und expliziten Hinweisen gibt der Erzähler Auskunft über das Wann, Wo und Wer der Ereignisse.

Die Komplexität der Erzählkonzeption von *Koala* resultiert insbesondere aus der Ordnung der Rahmenerzählung. Die Brudererzählung wird anachronisch erzählt. Die Tiererzählung wird chronologisch erzählt. In beiden Binnenerzählungen lässt sich die Handlung als temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Ereignisfolge ohne großen Rekonstruktionsaufwand bestimmen. Die Bucherzählung wird jedoch insofern achronisch erzählt, als die Ereignisfolge eine mit demselben Ereignis beginnende und endende Zirkelstruktur aufweist. Dabei lässt sich die Handlung auf dieser Ebene letztlich nicht eindeutig bestimmen. Entweder stimmt die Rekonstruktion der temporalen Ordnung nicht – oder es stimmt die Rekonstruktion der sinnhaften Verknüpfung nicht. In der temporalen Ordnung steht die Trauerfeier notwendigerweise vor den Erkenntnissen des Erzählers. In der sinnhaften Verknüpfung stehen die Erkenntnisse des Erzählers jedoch notwendigerweise vor der Trauerfeier.

Kurz: Die Leserschaft verfolgt ein tatsächliches „ewiges, ermüdendes Karussel der Gedanken".[466] *Koala* ist auch im narratologischen Sinne eine „Rede ohne Anfang und ohne Ende".[467]

466 Bärfuss 2014, 21.
467 Bärfuss 2014, 43.

1.2.2 *Kontext*

Der Text von *Koala* steht in Beziehung zu verschiedenen bedeutungsrelevanten textexternen Sachverhalten: dem sprachlich-medialen (1), intertextuellen (2), paratextuellen (3), generischen (4) und sachlichen (5) Kontext.

1.2.2.1 Sprachlich und medial

Zur Sprachverwendung fallen in *Koala* insbesondere die mit den beschriebenen Erzählweisen einhergehenden verschiedenen Stiltendenzen innerhalb der Binnenerzählungen auf.

Die Brudererzählung enthält in der Schilderung der Ereignisse vor und nach dem Suizid des Bruders mehrere Imitationen der „hypotaktischen Satzkonstruktionen, für die jener Dichter und Selbstmörder berühmt ist",[468] über den der Erzähler am Tag des letzten Treffens einen Vortrag hält. Dies etwa, als der Erzähler in einem solch Kleist'schen[469] Satz über seinen Besuch in der „Heimatstadt"[470] schreibt:

> Wenn einer in jene Stadt kommt, die er dreiundzwanzig Jahre zuvor verlassen hat, an einem Wintersonntag, im ersten Schneegestöber, von einem Vorortbahnhof aus, mit einem Koffer in der Hand, einem Koffer aus brauner Pappe, den er Jahre zuvor von einer alten Dame überreicht bekommen hat, einer Dame, die in einem weitläufigen Haus lebte, alleine, als Witwe oder als ledige Frau, man vermag es nicht mit Sicherheit zu sagen, ein Haus, nebenbei gesagt, in dessen Stall der junge Mann morgens und abends fünf verlorene Rinder zu versorgen hatte, Rinder, die ihn jeweils mit einem Husten begrüßten, wenn also dieser Mann nun mehr oder weniger unfreiwillig in seine Heimatstadt zurückkehrt, dann wird er als erste Maßnahme seiner kurzzeitigen Eingliederung in diese Gesellschaft den Wortschatz reduzieren, die Sätze verklumpen lassen.[471]

In der Tiererzählung verzichtet der Erzähler auf solche Hypotaxen und reduziert die Länge der Sätze zu einem tendenziell nüchterneren Stil. So etwa bei den Aufzählungen zur Besatzung und Beladung der in England startenden Schiffe. Oder bei der Auflistung der Bestrafungen in der neuen Kolonie:

> James Bryan Cullen hatte Sergeant Smith beleidigt, dafür erhielt er fünfundzwanzig Schläge mit der neunschwänzigen Katze. John Easty, ein Soldat, brachte eine Verdammte ins Lager. Dafür erhielt er einhundertundfünfzig Schläge. Ein Soldat wollte mit einer Elizabeth Needham in die Wälder, sie weigerte sich, er war erstaunt und beleidigt, weil sie als Flittchen galt, die es mit jedem machte.

468 Bärfuss 2014, 6.
469 Näheres zum Verweis auf Kleist in den Kapiteln 1.2.2.2 Intertextuell und 1.2.2.5 Sachlich.
470 Bärfuss 2014, 5.
471 Bärfuss 2014, 18.

> Sie aber beschwerte sich bei seinem Offizier. Der Soldat erhielt zweihundert Schläge. Deborah Herbert klagte ihren Mann an, sie ohne Grund zu schlagen. Dafür erhielt sie fünfundzwanzig Schläge und den Befehl, zu ihrem Gatten zurückzukehren. James Coventry und John Atwell, die einen John MacNeal verprügelt hatten, sollten fünfhundert Schläge bekommen.[472]

In beiden Binnenerzählungen gehen stilistische Wechsel zudem mit den beschriebenen Perspektivenwechseln einher. Der Erzähler versetzt sich etwa bei der Schilderung der Pfadfindertaufe in die damalige Lage des Bruders. Er reduziert die narratologische Distanz, indem er ein Vokabular zur Steigerung der sinnlichen Wahrnehmbarkeit der Ereignisse nutzt. Als der Bruder vom Boot ins Wasser geworfen wird:

> Ein Stoß in den Rücken, er taumelte, fiel, die kalte Tiefe verschlang ihn. Er sank, ergeben, bis fast auf den Grund. Das Sirren der Kiesel in der Strömung. Er war zu erschrocken, um zu schwimmen, aber das war auch nicht nötig. Mit einem Seil an der Weste zogen sie ihn ans Ufer, wie eine verlorene Fracht hievten sie ihn an Land. Drei Hexen waren es, die dem Patschnassen Weste und Augenbinde abnahmen, ihm eine Decke über die Schultern legten und die Brille wieder auf die Nase setzten. Er stand zwischen hohen Tannen, von irgendwo drang ein Schimmer, er wusste nicht, woher. Sie gaben ihm einen Brei zu essen, einen ekligen Schleim, den er nicht runterbrachte, was bei einer der drei Hexen Mitleid zu erregen schien, jedenfalls reichte sie ihm lächelnd einen Becher. Er trank, es war Essig, er spuckte, würgte, sie lachten ihn aus und ließen ihn stehen, tanzten zu der Flöte und der Trommel, zu den Tönen, die aus der Nacht über ihm zu fallen schienen, drei wilde Geister, die über den Waldboden wirbelten und plötzlich in seinem Rücken verschwanden.[473]

Auch in der Tiererzählung verringert der Erzähler auf diese Weise in den intern fokalisierten Passagen über die jeweiligen Handelnden die narratologische Distanz.

Bei der medialen Gestaltung des Textes fällt der Verzicht auf unterteilende Kapitel auf. Größere Handlungseinheiten werden einzig durch Leerzeilen zwischen Absätzen signalisiert. Damit suggeriert die äußere Textgestaltung eine Einheitlichkeit, die sich von der inhaltlichen Segmentierung unterscheidet.

1.2.2.2 Intertextuell

In *Koala* gibt es zahlreiche intertextuelle Bezüge. Die prominentesten Verweise lassen sich dabei in drei Gruppen einteilen. Sie richten sich auf

472 Bärfuss 2014, 117.
473 Bärfuss 2014, 63–64.

historisch-wissenschaftliche Quellen (1), Tagebücher (2) und (literarische) Kunstwerke (3).

1.2.2.2.1 *Historisch-wissenschaftliche Quellen*

Eine erste Gruppe an Verweisen bezieht sich auf historisch-wissenschaftliche Arbeiten. So zitiert der Erzähler etwa aus einer Sammlung von medizinisch kommentierten Abschiedsbriefen von 1945 (a) sowie aus der Koalaforschung des frühen 19. Jahrhunderts von Henri de Blainville (b) und George Perry (c).

(a) Walter Morgenthaler/Marianne Steinberg

Nach dem Suizid des Bruders studiert der Erzähler Abschiedsbriefe. Dabei nennt er seine Quelle nicht explizit. Die „letzten Nachrichten an die Welt der Lebenden" haben „fleißige Nervenärzte"[474] gesammelt und untersucht. Auf „angegilbten Seiten"[475] liest der Erzähler die Einträge. Er findet „auf Seite einundzwanzig jenes famosen Kompendiums"[476] die Abschiedsbriefe eines siebzehnjährigen Mädchens:

> Sie schrieb nur: „Liebe Eltern! Nach langer Überlegung bin ich zum Schluss gekommen, dass es für uns alle drei das Beste ist, dass ich sterbe. Wie oft haben wir schon heftige Auseinandersetzungen gehabt meinetwegen, nach meinem Tode wird das aufhören. Ihr werdet keine Auslagen mehr haben für mich und so werdet ihr ein ruhiges, friedliches Leben haben. [...] Oh, mein Vati, wenn ich Dich noch schnell umarmen dürfte, wenn ich dir noch schnell ins Ohr flüstern dürfte."[477]

Aufgrund des Seitenhinweises lässt sich eruieren, dass es sich bei dem „Kompendium" um *Letzte Aufzeichnungen von Selbstmördern*, ein Beiheft zur *Schweizerischen Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen* von 1945 handelt.[478] Auch „die kurze Notiz jener namenlosen Frisörin" zitiert der Erzähler aus der Publikation von Walter Morgenthaler und Marianne Steinberg: „Ihrem Liebsten hinterließ sie die Botschaft: ‚Jede Frau mit der du zärtlich bist, wirst du an mich denken müssen. Gruß und ein letzter Kuss, M.'"[479] Ebenso stammt der Abschiedsbrief „Maries, einer Erzieherin" aus dieser Quelle:

---

474 Bärfuss 2014, 33.
475 Bärfuss 2014, 36.
476 Bärfuss 2014, 35.
477 Bärfuss 2014, 35–36.
478 Vgl. Morgenthaler/Steinberg 1945, 20–21.
479 Bärfuss 2014, 34; vgl. Morgenthaler/Steinberg 1945, 19.

> [S]ie schrieb: „Bitte verzeiht mir was ich Euch allen getan habe. Telegraphiere P. und M., so dass niemand ans Schiff geht. Behaltet mich nicht tod im Hause thut mich sogleich in eine Morque oder wo Ihr wollt. Grämd Euch nicht ich bins nicht wert. Gott möge mir vergeben ich kann es nicht mehr ausstehen. Auf Wiedersehen im Jenseitigen. Bitte schicke Frau M die Sache in der schwarzen Tasche. Ich bin im Estrich. Marie."[480]

(b) Henri de Blainville

Während seiner Recherche zur Geschichte des Koalas trifft der Erzähler unter anderem auf eine Veröffentlichung von Henri de Blainville:

> Es sollte dieser Henri Marie Ducrotay de Blainville sein, der das Tier in die Listen der zoologischen Taxonomie einführte, im ‚Bulletin des Sciences' der ‚Société philomatique' des Jahres 1816, wo er den bescheidenen Versuch unternahm, das Tierreich neu zu ordnen.[481]

Damit verweist der Erzähler auf den Artikel *Prodrome d'une nouvelle distribution systématique du règne animal*.[482] Im diesem schreibt de Blainville: „Je crois cependant devoir donner l'indication d'un nouveau genre d'animaux Didelphes que j'ai provisoirement nommé *Phascolarctos*".[483] Der Erzähler fasst in *Koala* zusammen:

> Da er in den bekannten Klassen keinen Platz für das seltsame Wesen fand, schlug de Blainville vor, eine neue Art einzuführen, Phascolarctos, den Beutelbären, dessen spezifische Merkmale er wie folgt zusammenfasste: Sechs Schneidezähne, vier untere Backenzähne, auf jeder Seite zwei Klauen, fünf geteilte Finger in zwei gegenständigen Gruppen, zwei innen, drei außen, äußerst kurzer Schwanz.[484]

In derselben Veröffentlichung findet sich auch de Blainvilles Untersuchung *Sur une femme de la race hottentote*.[485] Der Erzähler zitiert mit einem expliziten Seitennachweis indirekt aus de Blainvilles Artikel – „ein Hinweis auf die Haltung, mit der er zu Werke ging":[486]

> [A]uf Seite einhundertdreiundachtzig derselben Revue veröffentlichte de Blainville seine Untersuchungen an Sarah Bartmaan, jener südafrikanischen

480 Bärfuss 2014, 33–34; vgl. Morgenthaler/Steinberg 1945, 16.
481 Bärfuss 2014, 150.
482 Vgl. Blainville 1816a, 105–124.
483 Blainville 1816a, 108.
484 Bärfuss 2014, 150–151.
485 Vgl. Blainville 1816b, 183–190.
486 Bärfuss 2014, 151.

> Frau, die zu dieser Zeit in Europa mit ihrer Erscheinung Furore machte, das heißt, um genau zu sein, vor allem mit ihrem Hintern, dessen Größe das zahlende Publikum in den Varietés in Erstaunen versetzte. In seinem Artikel verfolgte de Blainville zwei Ziele: Erstens wollte er die niederste Rasse der Menschheit mit der höchsten der Affen, den Orang-Utans, vergleichen; ferner die möglichst genaue Beschreibung der körperlichen Anomalien ihres Geschlechtsapparats unternehmen.[487]

(c) George Perry

Eine noch ältere Quelle ist George Perrys *Arcana* von 1810. Perry schließt darin seinen Eintrag *Koala, or New Holland Sloth*[488] mit der Bemerkung:

> As Nature however provides nothing in vain, we may suppose that even these torpid, senseless creatures are wisely intended to fill up one of the great links of the chain of animated nature, and to shew forth the extensive variety of the created beings which God has, in his wisdom, constructed.[489]

Perrys Beobachtungen fasst der Erzähler mit einem impliziten Quellenverweis zusammen:

> George Perry, der englische Schneckenforscher, schrieb, unter allen seltsamen Tieren, die aus der Neuen Welt bekannt seien, gebühre dem Koala bestimmt ein besonderer Platz, und wenn man seinen ungeschickten und unbeholfenen Körper betrachte, ganz abgesehen von seiner seltsamen Physiognomie und seinem bizarren Lebenswandel, dann fehle einem jede Erklärung, zu welchem Zwecke der große Autor der Natur ein solches Wesen erschaffen haben mochte. […] Weder Charakter noch Aussehen seien für einen Naturforscher von Interesse, aber da die Natur nichts ohne Grund erschaffe, sei dieses Tier ein Zeuge für den Reichtum, den Gott in seiner Weisheit erschaffen habe. Und da es weder Wölfe noch Tiger in Neuholland gebe, habe das plumpe Tier keine natürlichen Feinde. Sein Äußeres, so meinte Perry, gleiche von weitem trockenem und totem Moos. Die Bewegungen eines solchen Tieres müssten langsam und träge sein, der Rücken sei durch das ewige Kopfüberhängen langgezogen, allerdings konnte er nichts Genaues sagen, denn noch hatte keiner der Naturforscher einen lebendigen Koala gesehen.[490]

---

487 Bärfuss 2014, 151–152.

488 Vgl. Perry 2009, 160–164.

489 Perry 2009, 164.

490 Bärfuss 2014, 153–154. In die Gruppe der historisch-wissenschaftlichen Quellen könnte womöglich auch die von Roger Willemsen zusammengetragene Textsammlung *Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, Literarische Texte* (2002) eingeordnet werden. In *Koala* wird nicht auf Willemsens Veröffentlichung verwiesen, jedoch finden sich einige Parallelen. Vgl. etwa die Passagen über eine Selbstmordbestattung in Knetzgau (Bärfuss 2014, 28; Willemsen 2002, 47), Cato und Cäsar (Bärfuss 2014, 30; Willemsen 2002, 20–28) sowie Seneca (Bärfuss 2014, 31–32; Willemsen 2002, 13–19).

1.2.2.2.2 *Tagebücher*

Eine zweite Gruppe intertextueller Bezüge machen Verweise auf Tagebücher aus. Dies vor allem auf jene von Ralph Clark (a), Arthur Phillip und Arthur Bowes-Smyth (b) sowie Francis Barrallier (c). In ihren Aufzeichnungen halten sie die Überfahrt in die neue Kolonie, deren Aufbau sowie den Versuch der Erkundung des Landes fest.

(a) Ralph Clark

Am prominentesten sind die Verweise auf das Tagebuch von Ralph Clark.[491] Die ‚Friendship' geht „frühmorgens um fünf Uhr, an einem 13. Mai" in See, wie auch Clark notiert.[492] Schon bei der Vorbereitung der Überfahrt vermisst er seine Frau und seinen Sohn, wobei der Erzähler das Tagebuch zitiert: „Herr, schrieb er, schick ihnen Gesundheit und Wohlergehen".[493] Auf der Basis der Einträge verfolgt der Erzähler Clarks Reise und Entwicklung. Ein längeres und zwei kürzere Beispiele illustrieren das Muster.

Während der Überfahrt heißt es zum Beispiel am 23.06.1787 bei Clark:

> Blessed Lord God, Heavenly father, accept of my Prayer and thanks for my Self and Your Servant Betsey Alicia for joing our hands and Hearts this day three Years in happy Union – Oh Gracious Jesus in what manner Shall I humble myself to make you ane recompence for giving me so heavenly a Gift – oh my Beloved God protect her and Self in health and welfare and that of our dear plege of our love which you have been So kind and good to give use Bless him in all his Actions and be his protector good Jesus, what would I give to bee with my Sinceer Alicia this day – I only want that to make me most Sinceerly happy for with her I cannot be otherwayse than happy dear Heavenly woman the best of wives the most Sinceerest friend and the kindest of Mothers where is a nother to be found her equal – none on earth tender Beautiful Lovely to excess happy man that I am – never after it pleases god that I Return to my much Beloved Alicia Shall any thing Seperat me from them dear good Woman I did not know thy Worth or I should not gone on this long absents – oh how I long for the months to fly away to restore to my Alicia my friend my dear wife and Beautiful little engaging Son oh Sweet boy what would Your father give for a kiss of Your Mother and You – oh I think I heer him cry pappa pappa as I am taking my hat to goe out – dear Sweet Sound musick to my poor ears the only happiness that I have is the kissing of my Betseys dear Pictor and my little Boys hair that She Sent – I would not part with them for a Captains Commission for with out them I Should be the most unhappy of men now living –[494]

491 Vgl. Clark 2003.

492 Bärfuss 2014, 92; vgl. Clarks Eintrag vom 13.05.1787: „5 oClock in the Morning The Sirius made the Signal for the whole fleet to get under Way".

493 Bärfuss 2014, 93; vgl. Clarks Eintrag vom 13.03.1787: „god grant them health and welfare".

494 Clark 2003, Eintrag vom 23.06.1787.

Dieses Stoßgebet verarbeitet der Erzähler in *Koala* mit einem impliziten Hinweis auf die Tagebuchquelle:

> Nach dreizehn Wochen auf See, am dreiundzwanzigsten Juni, […] da kam Ralph Clark dem Wahnsinn nahe bis auf zwei, drei Gedanken. Der Tag davor hatte seine restliche Kraft aufgezehrt, es war sein Hochzeitstag, er musste ihn zwischen Tauen, Feuchtigkeit und Hitze irgendwie überleben, er sprach sich zu, ermahnte sich, an anderes zu denken, an die Aufgabe, die Ordnung, die Befehle, aber großer Gott, himmlischer Vater, nimm mein Gebet und meinen Dank und jenen deiner Dienerin Alicia, dass du unsere Hände und unsere Herzen heute vor drei Jahren zusammengeführt hast in glücklicher Vereinigung. O gnadenvoller Gott, wie kann ich mich vor dir demütigen, wie kann ich dir jemals danken für dieses himmlische Geschenk. O geliebter Gott, beschütze und behüte sie, gib ihr Gesundheit und Wohlergehen, ihr und dem Versprechen unserer Liebe, das uns zu schenken du so gnädig warst. Beschütze das Kind und nimm dich seiner an auf all seinen Wegen, geliebter Jesus, was würde ich darum geben, an diesem Tag bei ihr zu sein. Himmlische Frau, beste Gattin, die ehrlichste Freundin, zärtlichste Mutter, ohnegleichen. Keine zärtlicher, keine schöner, lieblicher, keiner glücklicher als ich, nie wieder, wenn es dem Allmächtigen gefällt, mich wieder nach Hause zu bringen, will ich je wieder von ihr gehen. Liebste Frau, ich kannte deinen Wert nicht, ich hätte niemals wegfahren dürfen für eine so lange Zeit. O wie sehne ich mich danach, meine Geliebte in die Arme zu schließen und den schönen kleinen Sohn. O süßes Kind, was würde dein Vater für einen Kuss geben von deiner Mutter und von dir. Ich meine ihn schreien zu hören – Papa, Papa –, wenn ich meinen Hut nehme, um nach draußen zu gehen – liebe süße Musik für meine armen Ohren. Mir bleibt nur, Alicias Bild zu küssen, mein einziges Glück, und die Locke unseres Kindes, die sie mir gab. Nicht für eines Kapitäns Posten werde ich sie je wieder verlassen, denn ohne meine Liebsten bin ich der Unglücklichste unter allen Lebenden.[495]

Nach der Ankunft in der Botany Bay verfolgt der Erzähler den Alltag im Lager und den Aufbau der Kolonie anhand des Tagebuchs weiter. Am 11.02.1788 schreibt Clark etwa:

> Several of the convicts were married Yesterday and amonst them that were have left wives and familes at home – a good God what a Seen of Whordome is going on there in the womans camp – no Sooner has one man gone in with a woman but a nother goes in with her –[496]

In *Koala* schildert der Erzähler mit einem Verweis auf das Tagebuch:

> Die ersten Kinder wurden geboren und getauft, der Gouverneur verheiratete jeden, der darum bat. Für Ralph Clark, den Sergeanten, glich das Lager trotzdem

495 Bärfuss 2014, 95–97.
496 Clark 2003, Eintrag vom 11.02.1788.

> einem Hurenhaus. Sobald sich ein Mann von einer Frau erhoben habe, so schrieb er in sein Tagebuch, lege sich auch schon der nächste zu ihr.[497]

Eine Woche später, am 18.02.1788, leidet Clark an Zahnschmerzen, wie er festhält:

> was very ill with the Tooth eack all last night – got up early and went to the Hospital and had it puld out Buy Mr. Consident – oh my God what pain it was it was So fast in and the Jaw bone very fast to one of the prongs the Tooth would not come out without breacking the Jaw bone which he did – [...] – my gum Keep Bleeding all the day –[498]

In *Koala* schildert der Erzähler:

> Stärker als das Heimweh plagte ihn nun ein fauler Zahn, und seine Besinnung verlor er nicht mehr wegen seines blutenden Herzens, sondern weil ihm der Arzt mit dem Zahn auch ein Stück des Kieferknochens aus der Kinnlade brach. Das Zahnfleisch blutete tagelang, es dauerte eine Woche, bis der Sergeant seinen Dienst ohne Schmerzen versehen konnte.[499]

(b) Arthur Phillip/Arthur Bowes Smyth

Ähnlich verfährt der Erzähler mit dem Tagebuch von Arthur Phillip.[500] Im Januar 1788 notiert dieser etwa über den Kontakt mit den Eingeborenen (in dritter Person über sich selbst):

> At the very first landing of Governor Phillip on the shore of Botany Bay, an interview with the natives took place. They were all armed, but on seeing the Governor approach with signs of friendship, alone and unarmed, they readily returned his confidence by laying down their weapons. They were perfectly devoid of cloathing, yet seemed fond of ornaments, putting the beads and red baize that were given them, on their heads or necks, and appearing pleased to wear them.[501]

Der Erzähler verarbeitet den Eintrag mit einem Verweis auf das Tagebuch:

> [N]iemand weiß, ob der Gouverneur tatsächlich so mutig war und alleine und unbewaffnet auf die Eingeborenen zuging, wie er in seinem Tagebuch behauptet. Er soll Glasperlen in der Hand gehalten haben, und einer, vollständig nackt,

497 Bärfuss 2014, 114.
498 Clark 2003, Eintrag vom 18.02.1788.
499 Bärfuss 2014, 115.
500 Vgl. Phillip 2003.
501 Phillip 2003, Eintrag vom Januar 1788.

> bedeutete ihm, dass er das Geschenk auf den Boden legen sollte, was Phillip tat.[502]

Nicht immer verweist der Erzähler jedoch rekonstruierbar auf eine einzelne Quelle. Etwa als er die Ängste der Engländer beschreibt:

> Abends aber, in ihren Schlägen, vertrauten sie den Tagebüchern ihre Verzweiflung an, beschrieben das Land als letzte Station vor der Hölle, und es schien aussichtslos, mit diesen verdorbenen und faulen Sträflingen eine Kolonie aufzubauen, die sich eines Tages selbst erhalten sollte.[503]

Eine dieser Quellen könnte das Tagebuch von Arthur Bowes-Smyth sein.[504] Sein Eintrag vom 09.03.1788 scheint die Vorlage für die Schilderung des Auffindens des vermissten Soldaten Philip Scriven zu sein:

> In the Afternoon one Allan, Gamekeeper to the Governor who is almost constantly out in the Woods shooting, happen'd of our Missing Sailor abt. 8 miles off the Camp, beyond Botany Bay, half starved & perished &: quite naked, & conducted him home to the Ship, to the surprise & joy of his messmates, (he was a very good man) he sd. in all the time he had been absent he had eat only 1 dozen perriwinkles he pick'd up on the rocks – that he fell in wt. a party of the Natives who stript him & pelted him wt. Stones – that he got sight of the Ships lying in Botany Bay & bent his course that way, but was always opposed by the Natives who wd. he believes at last have murther'd him but he ran into a swamp up to his Neck &: there lay conceal'd among the rushes – He continued very weak & feeble for along time, but by proper means perfectly recover'd.[505]

In *Koala* heißt es dann:

> So wie es Philip Scriven beinahe geschah, einem Seemann auf der ‚Lady Penrhyn', der sich eines Tages zu weit von seinen Leuten entfernte und von der Wildnis verschluckt wurde. […] Erst zehn Tage später stieß Allen, der Wildhüter des Gouverneurs, acht Meilen südlich des Lagers auf einen halbverhungerten, nackten und zerschlagenen Mann, in dem er nur mit Mühe den verlorenen Matrosen erkannte. Er war auf eine Gruppe Eingeborener gestoßen, die ihn geschlagen und mit Steinen beworfen hatten. Die Schiffe in Sicht, hatten sich die Wilden ihm in den Weg gestellt und hätten ihn ohne Zweifel umgebracht, hätte er sich nicht in einen Sumpf geflüchtet, versunken bis zum Hals, versteckt

502 Bärfuss 2014, 106.

503 Bärfuss 2014, 110.

504 Vgl. Bowes-Smyth ca. 1790. Für eine Zusammenstellung und Transkripte weiterer Tagebücher vgl. die Sammlung *From Terra Australis to Australia. Journals from the First Fleet* der State Library of New South Wales (o. J.).

505 Bowes-Smyth ca. 1790, Eintrag vom 09.03.1788.

im Schilf. In der ganzen Zeit hatte er sich von einem Dutzend Strandschnecken ernährt, mehr hatte er nicht gefunden.[506]

(c) Francis Barrallier

Auch das Tagebuch von Francis Barrallier scheint eine Quelle zu sein. Der Erzähler verweist in seiner Schilderung der missglückten Expedition zu den Blue Mountains zwar nicht explizit darauf. Jedoch weisen die teilweise präzisen Datenangaben implizit auf ein Tagebuch hin. Den Verdacht bestätigen etwa die folgenden Einträge aus Barralliers Tagebuch (B) und Passagen aus *Koala* (K):

> (B): On the 6th November, 1802, I crossed the river Nepean, at a ford called Binhény by the natives.[507]
> (K): Am sechsten November nachmittags hatten sie den Nepean überquert, bei einer Siedlung, die von den Eingeborenen Binhény genannt wurde.[508]
>
> (B): On the 7th of November, [...] [w]hen passing Carabeely we saw a kangaroo which we killed.[509]
> (K): Am nächsten Tag schossen sie bei Carabeely ein Känguru.[510]
>
> (B): On the 8th of Novemeber I crossed a creek, the banks of which are nearly perpendicular.[511]
> (K): Am nächsten Tag stießen sie auf einen Fluss, dessen Ufer beinahe überhängend war.[512]
>
> (B): On the 9th November, at 6 in the morning, when I was preparing to start, Bungin [...] told me that he heard the voice of a native at some distance from us.[513]
> (K): Am nächsten Morgen, früh um sechs, als Barrallier dabei war, seine Sachen zu packen, kam Bungin und meinte, er habe Stimmen gehört.[514]

An diesem vierten Tag der Expedition, „dem neunten November 1802“,[515] entdeckt Barrallier den Koala. Auch hier wird dessen Tagebucheintrag nacherzählt:

> (B): I returned to the depôt at sunset, and about the same time Bulgin [...], with Bungin, arrived with their wives and two children; but Wallarra, the other mountaineer, was not with them. Gogy told me that they had brought portions of a

506 Bärfuss 2014, 110.
507 Barrallier 1897, 749.
508 Bärfuss 2014, 130.
509 Barrallier 1897, 751.
510 Bärfuss 2014, 131.
511 Barrallier 1897, 755.
512 Bärfuss 2014, 132.
513 Barrallier 1897, 757.
514 Bärfuss 2014, 133.
515 Bärfuss 2014, 137.

monkey (in the native language ‚colo'), but they had cut it in pieces, and the head, which I should have liked to secure, had disappeared. I could only get two feet through an exchange which Gogy made for two spears and one tomahawk.[516] (K): Es war schon dunkel, als sie zurück ins Lager kamen. Bulgin und Bungin hatten ihre Frauen und zwei Kinder ins Lager gebracht. Wallarra war nicht zu sehen […]. Gogy berichtete, Bungin und Wallara hätten Teile eines Affen gebracht, ‚Colo' in der Sprache der Eingeborenen. […] Der Kopf war verschwunden, es blieben nur zwei Füße übrig, in einer Form, die Barrallier noch nie gesehen hatte. […] Er bot den beiden zwei Speere und eine Axt für den Kadaver an, sie akzeptierten.[517]

1.2.2.2.3 *Kunst: Literatur und Musik*

Eine dritte Gruppe an intertextuellen Bezügen richtet sich auf literarische Texte in einem weiten Sinne. Hier sind insbesondere die Anspielungen auf Werke von Heinrich von Kleist (a), Pink Floyd (b) und Norman Lindsay (c) zentral.

(a) Heinrich von Kleist

Einer allgemeinen Anspielung auf das Werk von Heinrich von Kleist[518] kommen zunächst die wiederholten Stilimitationen gleich. Eine solche Imitation (neben den im Abschnitt zum sprachlichen Kontext bereits genannten) enthält etwa auch die Schilderung des Vortrages des Erzählers, den er nach dem letzten Treffen mit seinem Bruder hält:

> Der Vortrag fand statt, ich ließ das Bild eines Mannes auferstehen, dem, wie er formuliert hatte, auf Erden nicht zu helfen war, ein ehemaliger Soldat, der irrlichternd durch Europa gereist und für einige Monate auch in dieser Stadt gestrandet war, auf einer Insel in der Aare, am Rande eines Bürgerkrieges, um sich in eine einfache, bescheidene Existenz als Bauer zu schicken, eine Halluzination, der er wohl nur deshalb gefolgt war, um daran zu scheitern. Ob es die Anrufung dieser Existenz war, der Gewalt, die er gesehen und verursacht hatte, als Kindersoldat bei der Belagerung von Mainz etwa, ein unbeschreibliches Gemetzel, wie alle versichern, die dabei gewesen sind, alle, mit Ausnahme jenes Dichters, der an jene Kanonade nur die süßesten Erinnerungen aufbrachte, nicht an die siebentausend Leichen dachte, die verstreut um die Stadt lagen, sondern an die ersten Aufwallungen des Gefühls, was immer er damit gemeint haben könnte, ob es an meinem Unbehagen lag, einen Doppelselbstmord zu feiern oder, besser gesagt, einen Mord und einen Selbstmord, oder einfach an jenem blauen Frühlingsabend, der mich aufkratzte, kann ich nicht sagen.[519]

516 Barrallier 1897, 759.
517 Bärfuss 2014, 136.
518 Näheres zur Referenz auf Kleist in Kapitel 1.2.2.5 Sachlich.
519 Bärfuss 2014, 8–9.

Außer durch die Stilimitation verweist der Erzähler in dieser Passage mit dem Zitat aus Kleists Abschiedsbrief an seine Schwester Ulrike (1811) auf den Dichter: „[D]ie Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war."[520] Mit der inhaltlichen Zusammenfassung des Vortrages wird in einem Selbstverweis[521] zugleich auf eine Rede von Lukas Bärfuss zum 200. Todestag von Kleist angespielt, die erstmals 2011, drei Jahre vor *Koala*, in gekürzter Form in der Tagespresse veröffentlicht wurde.[522]

Nach dem Vortrag unterhält sich der Erzähler in einer Bar mit einer Frau. Auch hier wird auf Kleist angespielt – auf das erste Komma in diesem Satz aus der *Marquise von O …* (1808): „Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige":[523]

> Sie fand es aufregend, einen Schriftsteller zu unterhalten, und ich war erstaunt, wie aufmerksam sie meinen Ausführungen folgte, ein aufrichtiges Interesse für meine nicht leicht verständlichen Interpretationen gewisser dunkler Stellen im Werk jenes Dichters aufbrachte. Als erster Mensch schien sie ein Verständnis für jenes ungeheuerliche Komma aufzubringen, das in einer seiner Erzählungen einen ganz gewöhnlichen Satz während einer Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter in die Beschreibung der masturbierenden Mutter verwandelt, die diesem Moment von den beiden unbemerkt beiwohnt.[524]

(b) Pink Floyd

Während der Trauerfeier des Bruders wird ein „Song aus der goldenen Ära der Rockmusik, ein Klassiker des Genres"[525] abgespielt. Der Erzähler nennt Hintergründe zur Band und beschreibt die Musik, wodurch zunächst auf Pink Floyd angespielt wird:

> Der Song war dem Gründer dieser Band gewidmet, der nach der zweiten Schallplatte in den Wahnsinn geglitten und für die Musik verloren war, von dem aber die Eingeweihten wussten, dass er das wahre Genie und alles, was nach ihm folgte, bloß eine Kopie seines Universums war. Der Song begann mit einer zaghaften Orgelmelodie, unterlegt mit einem Akkordteppich, der eine dräuende Stimmung zeichnete. Es war eine Verheißung zur Vollendung, die irgendwann von einer Gitarre aufgenommen wurde und nach einer langen Tonfolge in eine Kadenz aus vier Tönen mündete, deren Wiederholung das Zeichen für

520 Kleist 1993a, 887.

521 Näheres zum Verhältnis von Erzähler und Autor in Kapitel 1.2.2.5 Sachlich.

522 Zunächst 2011 unter dem Titel *Was wir sind, sind wir durch unser Gegenüber. Zum 200. Todestag des Dichters Heinrich von Kleist* in *Der Bund/Tages-Anzeiger* erschienen und 2015 in überarbeiteter Form im Essayband *Stil und Moral* als *Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist* veröffentlicht. Vgl. Bärfuss 2011; 2015.

523 Kleist 1993b, 138.

524 Bärfuss 2014, 10.

525 Bärfuss 2014, 174.

> Schlagzeug und Bass war, in ein Tutti einzustimmen, hymnisch und erlösend, um dann wieder abzuklingen, bevor der Sänger seine Zeilen anstimmte.[526]

Der Erzähler nennt den Titel des Stücks nicht, zitiert bzw. paraphrasiert dann jedoch ausgiebig den von Pink-Floyd-Gründer Syd Barrett handelnden Text zu *Shine On You Crazy Diamond* von 1975:

> Er sang von einem Mann, der einst wie eine Sonne geleuchtet habe, dessen Augen jetzt zu schwarzen Löchern geworden seien, eine Seele, die nachts von Träumen gepeinigt und tags vom Scheinwerferlicht verbrannt werde, in seinem Wahnsinn untauglich für den Ehrgeiz dieser jungen Männer, die mit ihrer Musik die Welt erobern wollten. Sie schlossen den Verrückten aus und heilten ihre Gewissensbisse mit der Erfindung einer Mythologie, in deren Zentrum der verlorene Sohn stand, der Pfeifer, der Seher, der Gefangene, wie er in diesem Lied genannt wurde, das acht Minuten in gehöriger Lautstärke in den Nachmittag dröhnte. An den lautesten Stellen überschlugen sich die Membranen, aber die Dramatik der Musik verfehlte ihre Wirkung nicht, die Menschen schwiegen und hörten zu. Ich fühlte mich ein wenig betreten, weil das Lied einerseits zu dramatisch war, das Pathos zu deutlich, die ganze Szene mit der Flussmündung, der alten Kirche und dem Fährbetrieb nicht zu dieser Hymne passte. Es war sentimental, die Rührung der Anwesenden hilflos und peinlich, und doch hätte ich nicht sagen können, wie man meines Bruders anders hätte gedenken sollen.[527]

(c) Norman Lindsay
Am Ende der Tiererzählung beschreibt der Erzähler, wie das Bild des Koalas eine Verwandlung durchmacht. Damit wird auf Norman Lindsays 1918 erschienenes Buch *The Magic Pudding* angespielt:

> Nun verlieh man ihm andere, zeitgemäßere Eigenschaften, machte das Tier zu einer drolligen Figur in einer Kindergeschichte, steckte es in karierte Hosen, band ihm eine Fliege um den Hals und setzte ihm einen Strohhut auf den Kopf. In der Hand einen Spazierstock, nahm das Tier menschliche Eigenschaften an, verspürte eine Lust, die Welt zu erkunden, Abenteuer zu erleben, ein Leben zu führen, Freundschaft zu schließen.[528]

---

526 Bärfuss 2014, 175.

527 Bärfuss 2014, 175–176; vgl. Pink Floyd 1975: „Remember when you were young, you shone like the sun […] Now there's a look in your eyes, like black holes in the sky […] come on you stranger, you legend, you martyr, and shine! / You reached for the secret too soon, you cried for the moon […] Threatened by shadows at night, and exposed in the light […] Well you wore out your welcome with random precision […] Come on you raver, you seer of visions / Come on you painter, you piper, you prisoner, and shine!“ Zum Bezug auf Pink Floyd vgl. auch Süselbeck 2017, 49–51.

528 Bärfuss 2014, 167.

Beschrieben wird hier Bunyip Bluegum, der von Lindsay als „fine, round, splendid fellow“[529] eingeführt und wie in *Koala* beschrieben gezeichnet wird – als eine „Karikatur der Harmlosigkeit“.[530]

1.2.2.3 Paratextuell

Der paratextuelle Kontext besteht zunächst aus den Autornamen ‚Lukas Bärfuss‘, dem Titel ‚Koala‘ und dem Untertitel ‚Roman‘. Auf der bei Wallstein erschienenen Originalausgabe liefert zudem der Klappentext eine inhaltliche Einführung:

> Ein ganz gewöhnlicher Mensch, sein ganz gewöhnliches Leben und sein ganz gewöhnliches Ende. Aber nichts an dieser Geschichte in Lukas Bärfuss’ neuem Roman will uns gewöhnlich scheinen. Denn das erzählte Ende ist ein Suizid, und der ihn verübt hat, ist sein Bruder.
>
> Bärfuss spürt dem Schicksal des Bruders nach, über das er zunächst wenig weiß. Und er begegnet einem großen Schweigen. Das Thema scheint von einem Tabu umstellt. Und von einem Geheimnis. Warum nannten seine Freunde den Bruder Koala? Wie kam er zu diesem Namen? Und hat vielleicht der Name gar das Schicksal des Bruders mitbestimmt? Wird ein Mensch seinem Namen ähnlich? Die Geschichte der Tierart in Australien, die heute vor der Ausrottung steht, gerät in den Blick des Autors, und so ist das Buch auch eine Natur-Geschichte über den Umgang des Menschen mit dem anderen Menschen, mit der Kreatur, dem Tier, mit Gewalt überhaupt.
>
> Die Spurensuche wird zum Versuch der Selbstvergewisserung. Über die Frage, warum jemand willentlich den Tod gesucht hat, dringt Bärfuss zu einer anderen vor: Welche Gründe gibt es, sich für das Leben zu entscheiden?[531]

Der Klappentext scheint so die Identifizierung des textintern namenlosen *Koala*-Erzählers mit dem *Koala*-Autor Lukas Bärfuss nahezulegen. Es wäre demnach der Bruder von Bärfuss, der sich das Leben nimmt, und es wäre der Autor Bärfuss, der sich auf die „Spurensuche“ begibt. Weiterhin liefert der Paratext einen Überblick über das literarische Werk bis 2014 sowie biografische Eckdaten des Autors mit: „geb. 1971 in Thun/Schweiz […]. Lukas Bärfuss lebt in Zürich.“[532]

---

529 Lindsay 1918, 6.

530 Bärfuss 2014, 59.

531 Vgl. Bärfuss 2014.

532 In der späteren btb-Taschenbuchausgabe ist die Inhaltsangabe leicht gekürzt. Ergänzt wurden Zitate aus Rezensionen sowie der Hinweis auf die Auszeichnung von *Koala* mit dem Schweizer Buchpreis 2014.

1.2.2.4 Generisch

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen, steht *Koala* in einem vielfältigen generischen Kontext. Die Frage nach der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Textsorte stellt sich dabei insbesondere für die Gattungen ‚Roman' (a), ‚Historischer Roman' (b), ‚Historiografie' (c), ‚Autobiografie' (d) und ‚Essay' (e).[533]

(a) Roman

Koala trägt als Untertitel die paratextuelle Gattungsangabe ‚Roman'. In Bezug auf Umfang und Erzählkonzeption sieht der Text einem Roman mindestens ähnlich. Auf gut 200 Seiten werden drei unterscheidbare, miteinander verbundene Erzählungen in einer komplexen Komposition zusammengeführt.

Wird ‚Roman' nur grob als ein „Sammelbegriff für umfangreiche, selbständig veröffentlichte fiktionale Erzähltexte"[534] verstanden, hängt die Frage nach der Gattungszugehörigkeit jedoch entscheidend vom erst noch zu untersuchenden Fiktionalitätsstatus von *Koala* ab.

(b) Historischer Roman

Als ‚Historischer Roman' gilt allgemein ein „Romantypus, in dem geschichtliche Personen, Ereignisse, Lebensverhältnisse narrativ in fiktionalen Konstruktionen dargestellt werden". Dabei wird als zentrales Merkmal der Gattung „das Spannungsverhältnis von narrativer Fiktion und (wissenschaftlich) beglaubigter Überlieferung" verstanden.[535]

Die Tiererzählung von *Koala* teilt potenziell Merkmale mit der Gattung. Wiederum stellt sich die Frage nach der Fiktionalität, die erst noch zu beantworten sein wird. Jedoch ist, wie der intertextuelle und sachliche Kontext zeigt, die Historizität (die ‚beglaubigte Überlieferung') der erzählten Ereignisse innerhalb der Tiererzählung grundsätzlich gegeben.[536]

(c) Historiografie

Wird unter ‚Historiografie' schlicht die „Erkundung und Darlegung faktischer, vornehmlich geschichtlicher Befunde"[537] verstanden, steht neben der Frage der Fiktionalität wiederum jene nach der Historizität der erzählten Ereignisse im Zentrum.

---

533 In diesem Kapitel zur Rekonstruktion des generischen Kontextes wird wiederum von den Bestimmungen im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* ausgegangen.

534 Steinecke 2007, 317.

535 Eggert 2007, 53.

536 Vgl. dazu das nächste Kapitel 1.2.2.5 Sachlich.

537 Melville 2007, 49.

Die Tiererzählung von *Koala* sieht einer literarisch anspruchsvollen Geschichtsschreibung mindestens ähnlich. Die Erzählung der Geschichte des Koalas ist reich an nachprüfbar ‚faktisch-geschichtlichen' Angaben über Personen, Orte und Daten. Zudem verweist der Erzähler wiederholt mehr oder weniger deutlich auf historisch-wissenschaftliche Quellen und Tagebücher. Aus diesen zitiert er entweder korrekt oder erzählt deren Gehalt in eigenen Worten adäquat nach.

(d) Autobiografie/Biografie

Koala teilt weiterhin potenziell Merkmale mit der Autobiografie. Zunächst stellt der Paratext die Nähe zur „Gattung nichtfiktionalen Erzählens lebensgeschichtlicher Fakten des Autors"[538] her. Im Klappentext wird die Identifizierung des textintern namenlosen *Koala*-Erzählers mit dem *Koala*-Autor Lukas Bärfuss nahegelegt.

Unter Berücksichtigung sachlicher Kontextinformationen ist eine solche Identifizierung zumindest möglich. In der Brudererzählung wird wiederholt über „innere und äußere Erlebnisse […] aus der Vergangenheit des Autors"[539] berichtet. Dabei sind für die im Text geschilderten Erlebnisse jeweils textexterne Entsprechungen in der Biografie von Bärfuss zu finden.

Zugleich stellt die Brudererzählung eine lückenhafte Biografie als eine „[l]iterarische Darstellung eines Lebenslaufes"[540] dar.

(e) Essay

Eine letzte potenzielle Überschneidung gibt es zwischen *Koala* und der Gattung des Essays. Ein ‚Essay' wird allgemein verstanden als „der schriftliche Diskurs eines empirischen Ich […] über einen kulturellen Gegenstand, dessen Aspekte durch subjektive Erfahrung erschlossen worden sind".[541]

Wird der *Koala*-Erzähler mit Bärfuss identifiziert, wie es der paratextuelle und sachliche Kontext nahelegen, sieht die Bucherzählung einem umfangreichen Essay eines ‚empirischen Ich' mindestens ähnlich. Bärfuss erschließt den ‚kulturellen Gegenstand' des Suizids auf der Basis einer ‚subjektiven Erfahrung': dem Tod seines Bruders. Diese Erörterung führt ihn über Umwege zu seiner zentralen These über den Zusammenhang zwischen Angst und Arbeit und der offenen Frage, weshalb man sich das Leben *nicht* nehmen solle.

538 Lehmann 2007, 169.
539 Lehmann 2007, 169.
540 Scheuer 2007, 233.
541 Schlaffer 2007, 522.

1.2.2.5 Sachlich

Koala steht zuletzt auch in einem sachlichen Kontext. Dabei impliziert der Text neben dem Sachwissen zur Rekonstruktion der intertextuellen Verweise vor allem biografisches Sachwissen über den Autor Lukas Bärfuss (a) sowie historisches Sachwissen über die Entstehung des heutigen Australien (b).

(a) Biografisch

Zur Rekapitulation: In *Koala* kehrt ein Erzähler, ein textintern namenloses ‚Ich', an einem Tag Ende Mai aus der großen Stadt in seine Heimatstadt zurück, um im Rathaus einen Vortrag über einen deutschen Dichter zu halten, der sich zweihundert Jahre früher das Leben genommen hat. Im November gratuliert der Erzähler seinem Bruder zum 45. Geburtstag. Im Dezember begeht der Bruder Suizid. Im März, vier Monate nach dem Tod des Bruders, findet die Trauerfeier statt. Der Erzähler fährt nach Hause und erarbeitet sich über Umwege eine Erklärung für den Suizid.[542] – Aufgrund dieser Angaben ließe sich unter Berücksichtigung von sachlichen Kontextinformationen die Handlung der Bruder- und der Bucherzählung genauer situieren.

Wie bereits der Paratext mitteilt, ist Lukas Bärfuss 1971 in Thun geboren und lebt in Zürich. Wird nach einer textexternen Referenz für die textintern namenlose Heimatstadt gesucht, bezeichnet sie eindeutig Thun.[543] Für den deutschen Dichter gilt analog: Falls nach einer Referenz gesucht wird, bezeichnet sie eindeutig Heinrich von Kleist.[544]

Dabei fallen der 200. Todestag von Heinrich von Kleist sowie der 45. Geburtstag des 1966 geborenen Bruders[545] auf das Jahr 2011. Tatsächlich hat Lukas Bärfuss am 27. Mai 2011 in Thun einen Vortrag über Kleist gehalten, der am folgenden Tag in der Tagespresse erschienen ist.[546] Die Trauerfeier ließe sich folglich im März 2012 situieren. Danach beginnt die Arbeit: die Suche nach einer Erklärung für den Suizid des Bruders. Spätestens 2014 ist sie abgeschlossen. *Koala* erscheint.

Wird in Bärfuss' Biografie nach Referenzen für die in der Brudererzählung von *Koala* erzählten Ereignisse gesucht, lassen sich diese finden. Auch in eigenen Äußerungen hat Bärfuss das zentrale Ereignis von *Koala* – den Suizid

542 Vgl. Kapitel 1.2.1.1 Handlung.

543 Vgl. Bärfuss 2014, 5, 8, 45–46, 170. (Als Referenz für die ‚große Stadt' kommt zudem Zürich in Frage, vgl. 45.)

544 Vgl. Bärfuss 2014, 5, 6, 8, 9, 10.

545 Vgl. Bärfuss 2014, 46.

546 Vgl. Bärfuss 2011.

seines Bruders – wiederholt bestätigt.[547] Exemplarisch dafür ein Ausschnitt aus seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises 2019:

> Mein eigenes Brüderchen, dieser arme Mensch, war mir Material, seine Asche war mir Material, sein Schmerz, sein Leid, es war mir Material, es war mir Stoff, ich habe seinen Kummer vor der Öffentlichkeit ausgebreitet, habe das Publikum in jenes Badezimmer geführt, in dem er seinen letzten Augenblick verbrachte, ich ließ es einen Blick erhaschen auf sein nacktes Elend.[548]

Damit drängt sich die Frage nach dem Verhältnis von *Koala*-Erzähler und *Koala*-Autor erneut auf. Dabei kann unter Berücksichtigung der im Text vergebenen Informationen zum namenlosen ‚Ich' sowie des sachlich-biografischen Kontextes als mögliche textexterne Referenz für den textintern namenlosen Schriftsteller (wie für ‚Heimatstadt' nur Thun und für ‚Dichter' nur Kleist) nur Lukas Bärfuss in Frage kommen. So verstanden würde Bärfuss schon im Text auf diese Identität hinweisen: „Der Selbstmord sprach für sich, er brauchte keinen Erzähler."[549]

(b) Historisch

Der sachliche Kontext der Tiererzählung ergibt sich in erster Linie aus der Historizität der geschilderten Akteure und Ereignisse.

Alle im Text genannten Namen haben eine Referenz auf eine historische Person. Dies gilt sowohl für die zentralen Akteure (George Washington, der englische König, Ralph Clark, Arthur Phillip, Francis Barrallier, Henri de Blainville, George Perry, Harry Bracker) als auch für namentlich genannte periphere Akteure (John Bannister, William Brice, Mary Morton, Rebecca Boulton, Mary Bolton, James Bryan Cullen, John Easty, Deborah Herbert, James Coventry, John Atwell, John Berry, Daniel Smart, John Smith, William Brewer, Henry Vincent, John Woolcoot, Sarah Perry, Cornelius Connely, Thomas Turner, John Prior, Susannah Blanchett, James Bingham, Dr. Warren, Mr. Bullock). Falls nach textexternen Referenzen für die in der Tiererzählung genannten Namen gesucht wird, lassen sich diese finden.

Weiterhin stimmen die im Text geschilderten Handlungen der Akteure mit den dokumentierten Handlungen der historischen Personen überein. Dabei lässt sich eine grobe historisch-kausale Verknüpfung der Ereignisse

547 Vgl. die Interviews von Elser 2014; Kardos/Moser 2014; Spörri 2014; Scholl 2014; Tschui 2014.

548 Bärfuss 2019; vgl. dazu auch Urweider 2020, 10.

549 Bärfuss 2014, 43.

nachzeichnen. Die erlangte Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Amerika (George Washington) führt zur Planung der neuen englischen Strafkolonie (König von England). Die Überfahrt der *First Fleet* (Ralph Clark), die Besiedlung (Arthur Phillip) und Erkundung (Francis Barrallier) des heutigen Australien führen sodann zur westlichen Entdeckung (George Perry) und Erforschung (Henri de Blainville) des Koalas. Die drohende Ausrottung (Harry Bracker) führt letztlich zur Art und Weise seiner Darstellung in der Gegenwart.

Kurz: Die mit der Geschichte Australiens verknüpfte Geschichte des Koalas ist in den Grundzügen adäquat auf dem Wissensstand der historischen Forschung wiedergegeben.[550]

1.2.3 *Werk*

Koala ist damit als Text im Kontext umrissen. An diesem Punkt der Untersuchung zeigt sich, inwiefern sich die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus des Werks stellt.

Im Folgenden werden Fiktions- und Nichtfiktionssignale aufgelistet (1) und die Positionen in Kritik und Literaturwissenschaft zusammengefasst (2). Zuletzt wird ein Zwischenfazit zur Annäherung an *Koala* gezogen (3).

1.2.3.1 Signale

Auf der Basis der vorangehenden Kapitel lassen sich (wiederum provisorische) Fiktions- (a) und Nichtfiktionssignale (b) im Text und Kontext von *Koala* benennen.

(a) Provisorische Fiktionssignale
Text

(1) *Die achronische Erzählweise und Zirkelstruktur*. Die komplexe Ordnung der Rahmenerzählung mündet in einer logisch unmöglichen Zirkelstruktur. Die Handlung der Bucherzählung lässt sich nicht widerspruchsfrei bestimmen.

(2) *Die impliziten Verknüpfungen zwischen den Erzählungen*. Neben den jeweiligen Ordnungen muss auch der sinnhafte Zusammenhang zwischen den drei Erzählungen rekonstruiert werden. Die Bruder-, die

---

550 Vgl. zur Geschichte des Koalas und Australiens die Studien von Turbet 2011; Moyal 2008; Martin/Handasyde 1999, die Bärfuss als Sekundärquellen gedient haben mögen. Vgl. etwa Gillen 1989; Cobley 1970 sowie Australian National University 2018 zu den Teilnehmern der *First Fleet*. Zur „Faktentreue“ der Tiererzählung und den „überprüfbaren Rekursen auf Personen, Tierarten, Geografie und Texte“ vgl. auch Steeg 2017, 234.

Tier- und die Bucherzählung sind insbesondere durch den Bezug zum Titel implizit miteinander verbunden.

(3) *Die intern fokalisierten Passagen über Drittpersonen.* In der Bruder- und der Tiererzählung schildert der Erzähler Ereignisse aus der Perspektive von Drittpersonen. Dabei gibt er die mentalen Ereignisse der Handelnden wieder, als hätte er direkten Zugang zu ihren Gedanken, Gefühlen und Empfindungen.

(4) *Die fehlenden zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.* In der Bruder- und der Bucherzählung bleiben das Wann, Wo und Wer der Ereignisse textintern unbestimmt. Ohne Ergänzung kontextueller Sachverhalte spielt die Handlung zu einer unbestimmten Zeit an einem unbestimmten Ort zwischen unbestimmten Akteuren.

(5) *Der Hinweis auf die Nutzung der Imagination als Erkenntnisinstrument.* In der Bucherzählung äußert der Erzähler seinen Entschluss, der „Imagination [...] die Funktion einer erkenntnistheoretischen Maßnahme“[551] zuzuweisen.

Kontext

(6) *Der Untertitel „Roman“.* Im Untertitel wird *Koala* als ‚Roman‘ bezeichnet. Üblicherweise wird die Gattungsbezeichnung zur paratextuellen Kennzeichnung eines fiktionalen literarischen Werks verwendet.

(7) *Die intertextuellen Verweise in Form von unmarkierten Zitaten und Anspielungen.* In der Bruder- und der Bucherzählung wird unmarkiert auf verschiedene Kunstwerke angespielt, die auf der Basis von mehr oder weniger deutlichen Hinweisen zu entschlüsseln sind.

(b) Provisorische Nichtfiktionssignale

Text

(8) *Die Verweise auf Quellentexte.* In der Bucherzählung thematisiert der Erzähler seine Recherche zur Tiererzählung und verweist dabei explizit und implizit auf seine Quellen.

(9) *Die relativ präzisen zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.* In der Tiererzählung sind das Wann, Wo und Wer der erzählten Ereignisse bestimmt. Aufgrund von teilweise detaillierten Zeit- und Ortsangaben sowie umfassenden Auflistungen von Namen kann die Handlung relativ präzise lokalisiert werden.

Kontext

(10) *Die Verweise auf nichtfiktionale Quellentexte.* Aufgrund der expliziten und impliziten Hinweise des Erzählers lassen sich verschiedene grundsätzlich

551 Bärfuss 2014, 57.

als nichtfiktional geltende historisch-wissenschaftliche Arbeiten und Tagebücher als Quellen der Tiererzählung eruieren.

(11) *Die Korrektheit der Zitate und sinnhaften Übernahmen aus nichtfiktionalen Quellentexten.* Die direkten und indirekten Zitate sowie sinnhaften Übernahmen aus diesen als nichtfiktional geltenden Quellen sind nachweislich korrekt wiedergegeben.

(12) *Die Nähe zu nichtfiktionalen Gattungen. Koala* teilt (potenziell) verschiedene Merkmale mit grundsätzlich als nichtfiktional geltenden Gattungen: die Reflexion eines Autors über einen kulturellen Gegenstand (Essay), die Darstellung lebensgeschichtlicher Fakten eines Autors (Autobiografie), die Darstellung eines Lebenslaufs (Biografie) sowie die Darstellung historisch-wissenschaftlicher Befunde (Geschichtsschreibung).

(13) *Die paratextuell nahegelegte autobiografische Lektüre.* Im Klappentext wird der Erzähler mit dem Autor gleichgesetzt. Dadurch wird eine autobiografische Lektüre von *Koala* nahegelegt.

(14) *Die Übereinstimmungen der erzählten Ereignisse mit der Biografie des Autors.* Für die zentralen erzählten Ereignisse der Brudererzählung lassen sich textexterne Entsprechungen in der Biografie von Lukas Bärfuss finden.

(15) *Die mögliche Identifizierung von Autor und Erzähler.* Die durch den Paratext und den biografisch-sachlichen Kontext nahegelegte autobiografische Lektüre wird durch den Text ermöglicht. Der Text erlaubt insofern eine Identifizierung des Erzählers mit dem Autor als die textintern vergebenen Informationen über den Erzähler nicht im Widerspruch mit den potenziell zu ergänzenden kontextuellen Informationen über den Autor stehen.

(16) *Die Übereinstimmung der erzählten Ereignisse mit der historisch-wissenschaftlichen Forschung.* Die zentralen erzählten Ereignisse der Tiererzählung stimmen mit dem Wissensstand der wissenschaftlichen Forschung über die Geschichte Australiens und des Koalas überein.

(17) *Die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen.* Die in *Koala* genannten Namen der zentralen und peripheren Akteure haben eine textexterne Referenz auf eine historische Person.

1.2.3.2 Forschung und Kritik

Diese Liste von Signalen liefert eine Erklärung für die unterschiedliche Art und Weise, wie in der Forschung und Kritik über *Koala* geschrieben wird. Zwar wird die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus meist nicht explizit behandelt. Jedoch lässt sich aufgrund der Äußerungen zur Gattungszugehörigkeit oder zum Verhältnis von Autor und Erzähler (vorsichtig) auf eine implizite oder tendenzielle Positionierung in der Frage schließen.

Zu Übersichtszwecken werden die Positionen der Interpretinnen und Interpreten zurückhaltend in zwei Gruppen ohne eindeutige Festlegung eingeteilt. Eine erste Gruppe klassifiziert *Koala* eher als fiktional (a), eine zweite eher als nichtfiktional (b).

(a) Eher fiktional

Die erste Gruppe klassifiziert oder behandelt *Koala* als eher fiktional. Wiederkehrende (implizite) Begründungen dieser Position beziehen sich etwa auf die Gattungszugehörigkeit, die Erzählweise oder die Funktion des Werks. Als Beispiele können die Rezensionen von Alexander Košenina (2014) und Roman Bucheli (2014) sowie die wissenschaftlichen Beiträge von Jan Süselbeck (2017) und Christian van der Steeg (2017) gelten.

Alexander Košenina beginnt seine Rezension zu *Koala* mit der Inhaltsangabe: „Das Buch berichtet von einem Mann, der wie Bärfuss aus Thun nahe Bern stammt und durch den Selbstmord seines Bruders in eine lange, tiefe Grübelei gerät."[552] Für ihn tritt der biografische Hintergrund aufgrund der Funktion des Werks in den Hintergrund: „Der gegebene persönliche Anlass des Autors Bärfuss soll hier weiter keine Rolle spielen, da es sich um keinen ‚biographischen Roman', sondern um ein Stück exemplarischer Reflexionsliteratur handelt".[553]

Auch Roman Bucheli bezieht sich in seiner Rezension auf die Funktion des Werks. Jedoch beginnt er mit der Schilderung des biografisch-sachlichen Kontextes. Bärfuss sei im Frühling 2011 in seine Geburtsstadt Thun gekommen, um einen Vortrag zum 200. Todestag von Kleist zu halten, und habe dort seinen Bruder getroffen. „So schildert es Bärfuss in seinem neuen Buch ‚Koala', das zwar die Gattungsbezeichnung ‚Roman' trägt, jedoch weniger eine Romanwelt schafft, als vielmehr einen Reflexions- und Imaginationsraum öffnet."[554] Nach dieser Einleitung ändert Bucheli seine Redeweise: „Bärfuss – oder besser, da es ja ein Roman ist: der Erzähler reagiert, wie es zu erwarten ist."[555] Im Folgenden bleibt er bei dieser Bezeichnung und behandelt das Werk als Roman.

Der „autobiografisch grundierte […] Roman" *Koala* wird nach Jan Süselbeck zwar von *einem*, aber nicht von *dem* Autor erzählt: „Hier schreibt […] ein Autor aus einfachen Verhältnissen, der am Beispiel seines Halbbruders über seine eigene Herkunft und den Selbstmord des Bruders nachdenkt."[556] Süselbeck

552 Košenina 2014, 13.
553 Košenina 2014, 13.
554 Bucheli 2014, 50.
555 Bucheli 2014, 50.
556 Süselbeck 2017, 42.

ordnet die Äußerungen folglich einem *Koala*-Autor zu, ohne diesen mit Bärfuss zu identifizieren. Die am Schluss stehende „niederschmetternde Einsicht“[557] sei dabei in „seinem abgrundtiefen Pessimismus typisch für Bärfuss’sche Erzähler“.[558]

Christian van der Steeg beobachtet in *Koala* einen „Gattungsmix“.[559] Die Gattung des Romans werde durch „die in der Binnenerzählung vorkommenden traditionell unkünstlerischen, referenzstarken Gattungen“ wie das Tagebuch, das Expeditionsjournal und die Taxonomie „stilistisch aufgebrochen“.[560] Derart lote *Koala* in verschiedenen „Modi der Phantasie“ die „Spielmöglichkeiten der literarischen Imagination“ aus.[561] Van der Steeg ordnet dabei die Äußerungen im Text nicht dem Autor, sondern einem erzählenden Schriftsteller zu.

(b) Eher nichtfiktional

Die zweite Gruppe klassifiziert oder behandelt *Koala* als eher nichtfiktional. Wiederkehrende (implizite) Begründungen beziehen sich hier etwa auf die Gattungszugehörigkeit, das Verhältnis von Autor und Erzähler oder den Gehalt des Werks. Beispiele sind die Rezensionen von Jens Bisky (2014), Martin Ebel (2014) und Regula Freuler (2014) sowie der wissenschaftliche Beitrag von Peter Meilaender (2017).

Jens Bisky lehnt nach einer Inhaltsangabe die Gattungsbezeichnung ab: „Darüber berichtet Lukas Bärfuss in seinem Buch ‚Koala‘, dem – wenig überzeugend – das Etikett ‚Roman‘ angeheftet wurde.“[562] Es handle es sich um einen „Essay, der uns als ‚Roman‘ verkauft werden soll“.[563] Der Erzähler ist „Lukas Bärfuss, der Bruder und Schriftsteller“, und *Koala* als Essay ist dessen „Versuch, mit sich selbst klarzukommen“.[564] Gleichwohl wertet Bisky den enthaltenen „Pfadfinder-Ritus“ als eine ‚Imagination‘: „Vom Privaten, vom Schicksal, von den vorletzten Fragen lässt sich vernünftig reden nur kraft der Fiktion, der Verwandlung.“[565]

Ähnlich äußert sich Martin Ebel. „Für Lukas Bärfuss ist der Suizid seines Bruders, so formuliert er, die Antwort, auf die er die richtige Frage suchen

557 Süselbeck 2017, 43.
558 Süselbeck 2017, 42.
559 Steeg 2017, 239.
560 Steeg 2017, 234.
561 Steeg 2017, 235.
562 Bisky 2014, 12.
563 Bisky 2014, 12.
564 Bisky 2014, 12.
565 Bisky 2014, 12.

muss.“[566] Vor Weihnachten 2011 habe sich Bärfuss’ Bruder in Thun das Leben genommen. „Die Nachricht vom Freitod des Bruders zwingt Lukas Bärfuss – das Erzähler-Ich ist hier tatsächlich das Autor-Ich, germanistische Feinheiten der Fiktionalisierung einmal beiseitegelassen – in einen ‚Mahlgang der Gedanken‘.“[567] Ebel identifiziert somit den Erzähler mit dem Autor und weist zugleich auf „Feinheiten der Fiktionalisierung“ hin.

Entschiedener argumentiert Regula Freuler. Auch sie lehnt die Gattungsangabe ‚Roman‘ ab: „Eigentlich ist ‚Koala‘ ein Sachbuch.“[568] *Koala* gehöre nicht „zur Welt der Fiktion“.[569] Folglich ordnet sie die Äußerungen im Text konsequent Lukas Bärfuss zu: „Ein intimer Bericht, eine schonungslose Spurensuche, die in düstere Selbsterkenntnis mündet. Der 42-Jährige schreibt darin über den Selbstmord seines Bruders.“[570] Dabei bezieht sich auch Freuler auf den sachlich-biografischen Kontext des Werks. Letztlich sei *Koala* „eine kritische Reflexion über unsere Zeit“.[571]

Peter Meilaender übernimmt in seinem Beitrag die Gattungsbezeichnung: „*Koala* is a somewhat oddly but nevertheless carefully constructed novel.“[572] Dabei umschreibt er den Gehalt als autobiografisch bzw. historisch: „It consists of two interrelated stories. The first is a kind of memoir about Bärfuss’s brother, his suicide, and Bärfuss’s attempt to understand that suicide. […] The second […] is the story of British colonization of Australia.“[573] In der Folge ordnet Mailaender die im Text gemachten Äußerungen konsequent dem Autor zu. Im Ergebnis sei *Koala* eine „political and social critique offered by Bärfuss“.[574]

1.2.3.3 Zwischenfazit: Grenzfall *Koala*

Koala ist ein paratextuell als ‚Roman‘ bezeichnetes literarisches Werk, das (teils potenziell) gattungstypische Merkmale mit dem Roman, dem Historischen Roman, der Historiografie, der Autobiografie, der Biografie und dem Essay teilt.

In *Koala* sind drei unterscheidbare Ereignisfolgen über ihren jeweiligen Bezug zum Titel miteinander verbunden. Die Erzählungen stehen auf zwei verschiedenen Ebenen in einem Einbettungsverhältnis. Beim Erzähler handelt

566 Ebel 2014, 23.
567 Ebel 2014, 23.
568 Freuler 2014, 71.
569 Freuler 2014, 71.
570 Freuler 2014, 71.
571 Freuler 2014, 71.
572 Meilaeander 2017, 212.
573 Meilaeander 2017, 212.
574 Meilaeander 2017, 211.

es sich stets um dasselbe (unterschiedlich stark in Erscheinung tretende) textintern namenlose ‚Ich'. Jedoch legen der Text, der Paratext und der sachlich-biografische Kontext eine Identifizierung des Erzählers mit dem Autor nahe.

Die erste Binnenerzählung handelt vom Suizid von ‚Koala', dem Bruder des Ich-Erzählers. Der Erzähler schildert die Ereignisse mehrheitlich aus seiner Perspektive, nimmt jedoch auch jene des Bruders ein. Die zeitliche, örtliche und personelle Lokalisierung der Handlung bleibt textintern unbestimmt. Wird jedoch der sachlich-biografische Kontext hinzugezogen, lassen sich für die erzählten Ereignisse weitgehende Übereinstimmungen mit der Biografie von Lukas Bärfuss ausmachen.

Die zweite Binnenerzählung handelt von der Geschichte des Koalas, dem Tier. Die Handlung ist zeitlich, örtlich und personell relativ präzise lokalisiert und wird chronologisch erzählt. Der Ich-Erzähler tritt in den Hintergrund und erzählt in Er-Form, nimmt jedoch wiederholt die Perspektive der jeweiligen Akteure auf die Ereignisse ein. Die erzählten Ereignisse stimmen mit dem Wissensstand der historisch-wissenschaftlichen Forschung überein. Die genannten Namen haben jeweils eine textexterne Referenz auf eine historische Person. Zudem zitiert der Erzähler wiederholt korrekt aus nichtfiktionalen Quellentexten, auf die er im Text verweist.

Die Binnenerzählungen sind einander nebengeordnet und in eine Rahmenerzählung eingebettet. Diese handelt vom Verarbeitungsprozess des Erzählers nach dem Suizid seines Bruders und von der Entstehung von *Koala*, dem Buch. Der Erzähler probiert verschiedene Strategien aus, um zu einer Erklärung zu gelangen, und formuliert zuletzt seine Erkenntnisse. Die Bucherzählung endet jedoch in einer unauflösbaren Zirkelstruktur, die an ihren Anfang zurückverweist.

∵

Die Ausführungen in diesem Kapitel zeigen, inwiefern es sich bei *Koala* um einen Fiktionalitätsgrenzfall handelt. In den Auseinandersetzungen mit dem Werk werden implizit verschiedene Positionen zum Fiktionalitätsproblem vertreten. Keine dieser Positionen ist gänzlich unbegründet, sondern sie stützen sich alle mehr oder weniger explizit auf beobachtbare Fiktions- und Nichtfiktionssignale im Text und Kontext von *Koala*. Inwiefern die herausgearbeiteten Merkmale effektiv relevant für den Fiktionalitätsstatus eines literarischen Werks sind, wird im Folgenden genauer zu untersuchen sein.

Damit nun der Schritt von der Annäherung an die Werke hin zur Fiktionstheorie.

KAPITEL 2

Theorie I

Im ersten Kapitel wurde der Grenzfallstatus von Max Frischs *Montauk* und Lukas Bärfuss' *Koala* herausgearbeitet. In diesen Annäherungen war ein auf dem üblichen Sprachgebrauch beruhendes intuitives Verständnis von Fiktionalität ausreichend, um die Unklarheiten und deren Ursachen zu beschreiben. Gemessen an der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen literarischen Werken weisen die textuellen und kontextuellen Merkmale von *Montauk* und *Koala* in verschiedene Richtungen. Damit stellt sich spätestens jetzt die Frage nach der Unterscheidung zwischen signalisierenden und konstituierenden Merkmalen von Fiktionalität.

Was ist Fiktionalität? In diesem Kapitel werden sechs Antworten rekonstruiert. Dabei handelt es sich um pragmatische Fiktionstheorien, die der Vorstellungskraft eine entscheidende Rolle bei der Begriffsbestimmung zuweisen. Es wird damit an dieser Stelle eine Auswahl getroffen, für die in anderen Arbeiten hinreichend umfassend und überzeugend argumentiert worden ist, um auf dieser Grundlage aufzubauen.[1]

Ein erster Ausgangspunkt der Auswahl ist die weit verbreitete Überzeugung, dass Fiktionalität primär ein pragmatisches Phänomen sei – und höchstens sekundär ein referenzialistisches, narratologisches oder syntaktisch-stilistisches.[2] Pragmatische Theorien verstehen Fiktionalität in zentraler oder

1 Für systematische Übersichten, die Bewertung verschiedener Theorietypen und die Favorisierung des pragmatischen Ansatzes vgl. insbesondere die Arbeiten von Konrad 2014; Gertken/Köppe 2009; Zipfel 2001, an die hier angeschlossen wird. Für konzise Übersichten zur Fiktionstheorie vgl. weiterhin etwa Kroon/Voltolini 2019; Zetterberg 2016.

2 Angeschlossen wird damit an die Systematisierung und Terminologie von Eva-Maria Konrad (vgl. Konrad 2014, 37–38). Sie unterscheidet zwischen pragmatischen (1), referenzialistischen (2), narratologischen (3) und syntaktisch-stilistischen (4) Fiktionstheorien. (1) Nach *pragmatischen* Theorien ist der Sprachgebrauch des Autors und/oder Textgebrauch des Lesers das zentrale Kriterium für Fiktionalität. (Dazu in diesem Kapitel ausführlich.) (2) Nach *referenzialistischen* Theorien ist die Beziehung zwischen Äußerungen und deren Bezugsobjekten zentral. (Unterschiedlich ausformulierte referenzialistische Positionen finden sich etwa bei Goodman 1984; Blume 2004; Achermann 2013. Diesem Theorietyp können weiterhin die *Possible-worlds*-Ansätze von Lewis 1978; Eco 1979; Pavel 1986; Ryan 1991; Doležel 1998 zugerechnet werden; für Überblicke vgl. Ryan/Bell 2019; Ryan 2012/2013; für eine kritische Diskussion vgl. Klauk 2014.) (3)/(4) Nach *narratologischen* bzw. *syntaktisch-stilistischen* Theorien ist die jeweilige Erzähl- bzw. Darstellungsweise zentral. (Dieser Position können etwa Hamburger 1977; Banfield 1982; Cohn 1999; Schmid 2014

entscheidender Weise als Ergebnis eines bestimmten Sprachhandelns von Autorinnen und Autoren und/oder eines bestimmten Rezeptionshandelns von Leserinnen und Lesern.[3] Wie dieses Handeln im Detail aussieht und wessen Handeln ausschlaggebend ist, wird kontrovers diskutiert.

Ein zweiter Ausgangspunkt der Auswahl ist die Überzeugung, dass ein definitorischer Zusammenhang zwischen Fiktionalität und der Vorstellungskraft besteht.[4] In diesem Sinne formuliert Kendall Walton (wie schon in der Einleitung zitiert): „That make-believe (or imagination, or pretense) of *some* sort is central, somehow, to ‚works of fiction' is surely beyond question."[5] Was Walton 1990 noch mehr oder weniger axiomatisch festsetzt, lässt sich heute besser begründen, da sich die Grundidee als leistungsfähig erwiesen hat. Dass Fiktionalität *irgendwie* über die Beziehung zur Vorstellungskraft zu bestimmen sei, kann mittlerweile als eine Standardposition in der philosophisch-fiktionstheoretischen Debatte gelten.[6] Wie dieser Zusammenhang im Detail aussieht, ist jedoch weiterhin umstritten.

zugerechnet werden; für eine kritische Diskussion vgl. Gertken/Köppe 2009, 238–241.) – Diese Systematisierung und die Zuordnung von Vertretern beruht darauf, welches Kriterium als das entscheidende oder zentrale für Fiktionalität verstanden wird, und dient folglich als vereinfachte Übersicht und Orientierungshilfe. Die Grenzen zwischen den Positionen sind fließend und die Kriterien prinzipiell kombinierbar. Zudem behalten referenzialistische, narratologische und syntaktisch-stilistische Ansätze, auch wenn in diesem Kapitel nicht auf sie eingegangen wird, im Folgenden potenziell Relevanz, wenn sie signalisierende Merkmale von Fiktionalität benennen. (Darauf wird bei der Operationalisierung in Kapitel 5 Theorie II zurückzukommen sein.)

3 Ist in den folgenden theoretischen Erörterungen von ‚Autoren', ‚Lesern', ‚Sprechern', ‚Hörern', ‚Interpreten' etc. die Rede, sollen damit nicht Individuen bezeichnet werden, sondern verschiedene Rollen innerhalb der literarischen Kommunikation, die Personen jeden Geschlechts einnehmen können.

4 Die Ausdrücke ‚Vorstellungskraft' und ‚Imagination' werden hier synonym verwendet. Präzisierungen zum Begriff der Vorstellung bzw. des Vorstellens erfolgen im Laufe der Rekonstruktionen und der weiteren Untersuchung.

5 Walton 1990, 4–5.

6 Prominente Ausnahmen innerhalb der aktuellen Debatte bilden insbesondere die Ansätze von Stacie Friend und Derek Matravers. Friend argumentiert dagegen, dass ein *definitorischer* Zusammenhang zwischen Fiktionalität und der Vorstellungskraft bestehe. Die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Nichtfiktionalität beruhe vielmehr auf der Zugehörigkeit zu einem Genre, wobei *fiction* und *nonfiction* als übergeordnete *super-genres* zu verstehen seien (vgl. Friend 2012, 181; für eine erste Skizze des Ansatzes vgl. Friend 2011, 175–178). Matravers vertritt die Position, dass die Unterscheidung zwischen Fiktionalität und Nichtfiktionalität zugunsten einer Unterscheidung zwischen Konfrontationen (*confrontations*) und Repräsentationen (*representations*) aufzugeben sei (vgl. Matravers 2014, 50). Für eine Kritik dieser Positionen vgl. insbesondere Stock 2017, 163–169.

Kendall Walton (1990), Gregory Currie (1990), Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen (1994), David Davies (2007), Eva-Maria Konrad (2014) sowie Kathleen Stock (2017) arbeiten diese Grundideen in Monografien mit einem fiktionstheoretischen Schwerpunkt unterschiedlich aus. Dabei können die Theorien von Walton (2.1), Currie (2.2) und Lamarque/Olsen (2.3) nach wie vor als zentraler Ausgangspunkt der aktuellen Debatte gelten. Mit weiteren Vorschlägen schließen Davies (2.4), Konrad (2.5) und Stock (2.6) an die drei einflussreichen Fiktionstheorien an und nehmen kleine, aber substanzielle Änderungen vor.[7] Nach den Rekonstruktionen werden die Unterschiede der Theorien zuletzt in einem Überblick hervorgehoben (2.7).

Was ist Fiktionalität? Nach dieser Eingrenzung lässt sich die Frage präziser stellen: In welchem definitorischen Zusammenhang stehen Fiktionalität, die Vorstellungskraft sowie das Handeln von Autoren und Lesern?

2.1 Kendall Walton

Kendall Walton entwickelt in *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts* (1990) eine Theorie der darstellenden Kunst. Sein Anspruch geht weit über die Beantwortung der Frage hinaus, wann literarische Werke fiktional sind und was damit über die Werke ausgesagt wird. Gleichwohl ist die Bestimmung des Fiktionalitätsbegriffs ein zentraler Baustein seiner Kunsttheorie.

Waltons Fiktionstheorie ist entscheidend durch seine Überzeugung beeinflusst, dass eine adäquate Bestimmung nicht allein für fiktionale Literatur Gültigkeit haben muss. Sie muss für alle fiktionalen Kunstwerke gelten können. Ansonsten werde nicht erfasst, was Fiktionalität im Allgemeinen sei.[8]

Unter anderem aus dieser Prämisse folgt Waltons Fokus auf die *Funktion* von Kunstwerken. Nach seiner Theorie sind literarische und andere Kunstwerke fiktional, wenn sie die Funktion erfüllen, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen: „Works of fiction are […] works whose function it is to serve as props in games of make-believe."[9]

Walton definiert den Begriff des Vorstellens (*make-believe*) nicht explizit. Er diskutiert verschiedene, den Begriff potenziell eingrenzende Möglichkeiten zur

7 In ihrer Summe sollten mit diesen Vorschlägen die wesentlichen Positionen zur Ausgestaltung des favorisierten Theorietyps angemessen repräsentiert sein. Selbstredend bleibt dabei die Auswahl an Vertretern unvollständig. Auf Vorläufer und weitere Vertreter ähnlicher Positionen wird im Laufe der einzelnen Rekonstruktionen verwiesen.

8 Vgl. Walton 1990, 75.

9 Walton 1990, 72.

Bestimmung. Letztlich lässt er aber offen, was es im Detail heißt, sich im Sinne seiner Fiktionstheorie etwas vorzustellen.[10] Statt sich auf eine Bestimmung festzulegen, erhellt er die Idee anhand von Beispielen.

Dabei baut Walton seine Fiktionstheorie auf einem einfachen Grundgedanken auf. Rezipienten fiktionaler Kunstwerke und Leser fiktionaler literarischer Texte spielen, so die Analogie, Vorstellungsspiele, wie dies zum Beispiel auch Kinder beim Spielen tun. Ähnlich wie ein Kind etwa mit einer Puppe spielt und sich vorstellt, dass es sich um ein Baby handelt, nutzt ein Leser ein fiktionales literarisches Werk und stellt sich das im Text Beschriebene vor.[11] Das Kind und der Leser werden zu Teilnehmern in mehr oder weniger komplexen Vorstellungsspielen. In diesem Sinne sind die Gegenstände (Puppen genauso wie Texte) Hilfsmittel bzw. Requisiten (*props*).[12]

Fiktional sind literarische Werke, wenn ihnen die Funktion zukommt, auf diese Weise genutzt zu werden. Walton verwendet dabei den Begriff der Funktion wie jenen des Vorstellens in einem weiten, nicht fest umrissenen Sinne. Grob umschrieben ist die Funktion eines Gegenstandes das, wozu er da ist. Wie Fahrräder zum Fahren oder Stühle zum Sitzen da sind, so seine Beispiele, sind fiktionale Werke dazu da, ein Vorstellungsspiel anzuleiten.[13]

Walton legt insofern nicht explizit und abschließend fest, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit gesagt werden kann, ein Werk besitze die für Fiktionalität ausschlaggebende Funktion. Entscheidend sei nicht, dass man sich hier entscheide. Vielmehr komme es darauf an, im Einzelfall benennen zu können, inwiefern es die Funktion eines Werks ist oder nicht ist, ein Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu sein:

> What is it for a work to have as one of its functions the job of serving as a prop in games of make-believe? What counts as fiction will depend on whether we understand a work's function to depend on how its maker intended or expected it to be used; or on how, typically or traditionally, it actually is used; or on what uses people regard as proper or appropriate (whether or not they do so use it); or on how, according to accepted principles, it is in fact to be used (whether or not people realize this); or on one or another combination of these. There is no point in trying to be precise here. But we should be able to say in what sense or senses a particular work has the function of serving as a prop in games of make-believe and in what sense or senses it does not.[14]

10 Vgl. Walton 1990, 13–21.
11 Vgl. Walton 1990, 51.
12 Für die Übersetzung von ‚prop' mit ‚Hilfsmittel' vgl. Gertken/Köppe 2009, 246, für die Übersetzung mit ‚Requisite' vgl. Bareis 2008; 2014.
13 Vgl. Walton 1990, 51.
14 Walton 1990, 91.

Dabei besteht die Möglichkeit, dass ein Werk für eine soziale Gruppe die Funktion erfüllt, ein Vorstellungsspiel anzuleiten, während dasselbe Werk dies für eine andere soziale Gruppe nicht tut.[15] In einem solchen Fall ist das Werk für die eine Gruppe fiktional, für die andere aber nicht. Ebenfalls möglich ist, dass ein Werk in derselben sozialen Gruppe zu einer bestimmten Zeit eine bestimmte Funktion erfüllt, zu einer anderen Zeit aber eine andere. In einem solchen Fall wandelt sich der Fiktionalitätsstatus des Werks entsprechend.[16] Damit verknüpft ist Waltons Ansicht, dass Fiktionalität eine Frage des Grades ist. Für eine bestimme soziale Gruppe kann es mehr oder weniger die Funktion eines Werks sein, ein Vorstellungsspiel anzuleiten. Folglich kann ein Werk mehr oder weniger fiktional sein.[17]

Damit sind die grundlegenden Elemente von Waltons Theorie nicht präzise definiert, aber näher beschrieben. Ein literarisches Werk ist fiktional, wenn es dessen Funktion ist, ein Vorstellungsspiel anzuleiten. Dabei ist für den Fiktionalitätsstatus unerheblich, ob das Werk neben dieser Funktion auch weitere Funktionen erfüllt.

Entsprechend geht Walton mit Grenzfällen um:

> Borderline cases come in several varieties. We have seen that service as a prop in games of make-believe can coexist happily with service in other capacities: props may also be vehicles of assertion, or vehicles of attemps to convey knowledge or induce understanding or cultivate wisdom or spur action. A single work may have the function of performing all or any several of these roles. No doubt such combinations have encouraged hesitations about where to draw the line between fiction and nonfiction, especially since a work's make-believe role may be a distinctly minor one. Our notion of fiction suffers no indefiniteness on this account. A work (or a passage of a work) with the job of prescribing imaginings is definitely fiction in our sense, no matter what other purposes it may have and no matter how insignificant this one may be.[18]

Möglich sind nach Walton jedoch auch Mischfälle.[19] Ein insgesamt als fiktional geltendes literarisches Werk kann nichtfiktionale Werkteile enthalten. Umgekehrt kann ein insgesamt als nichtfiktional geltendes literarisches Werk fiktionale Werkteile enthalten.

Aus dieser funktionalistischen Fiktionstheorie folgt die Kompatibilität von Fiktionalität und Wahrheit.[20] Ob Sätze wahr sind, hat nach Waltons

15 Vgl. Walton 1990, 53.
16 Vgl. Walton 1990, 91.
17 Vgl. Walton 1990, 92.
18 Walton 1990, 92–93.
19 Vgl. Walton 1990, 90.
20 Vgl. Walton 1990, 42.

Theorie keinen entscheidenden Einfluss auf deren Fiktionalitätsstatus: „Fact can be fiction and fiction fact."[21] Entscheidend ist allein das Vorhandensein der *Make-believe*-Funktion, wobei nach Waltons Auffassung auch wahre Sätze ein Vorstellungsspiel anleiten können. In diesem Sinne sind Fiktionalität und Wahrheit logisch unabhängig voneinander. Ein literarisches Werk kann zum Beispiel die Funktion erfüllen, Wissen über die Welt zu vermitteln, indem der Autor wahrheitsgemäß über bestimmte Sachverhalte berichtet. Zugleich kann dasselbe Werk die Funktion erfüllen (wohlgemerkt nach Waltons nicht eingegrenzter Verwendung des Vorstellungsbegriffs[22]), ein *game of make-believe* anzuleiten.

Eine zentrale Konsequenz aus Waltons Funktionalismus ist die Entscheidungshoheit des Publikums. Die Leserschaft entscheidet letztlich auf der Basis verschiedener Kriterien über den Fiktionalitätsstatus eines literarischen Werks oder Werkteils, indem sie dem Werk eine *Make-believe*-Funktion zuordnet oder nicht zuordnet. Die Intention des Autors und die Beschaffenheit eines Textes bleiben jedoch insofern relevant, als dadurch die Funktionszuordnung durch das Publikum maßgeblich gesteuert wird.

∵

Waltons Theorie kann somit als pragmatisch-rezeptionsorientiert verstanden werden: Der Fiktionalitätsstatus hängt letztlich entscheidend vom Handeln der Leserschaft ab.[23] Zudem ist die Theorie graduell und kompositionalistisch:[24] Ein literarisches Werk kann mehr oder weniger fiktional sowie eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen sein.

Die ‚Fiktionstheorie Walton' kann in folgende Definition gefasst werden:

(FW) Ein Erzählwerk W (oder ein Werkteil W_T) ist fiktional genau dann, wenn es die Funktion von W (oder W_T) ist, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen.[25]

---

21 Walton 1990, 74.

22 Vgl. dazu auch Walton 2015, 34.

23 Walton spricht an einer Stelle auch von einer „institution of fiction" (Walton 1990, 88). Insofern, als die Intentionen des Autors nicht entscheidend sind, aber die Funktionszuordnung durch die Leserschaft steuern können, könnte Waltons Theorie auch als pragmatisch-institutionell(-rezeptionsorientiert) eingeordnet werden.

24 Zum hier übernommenen Begriff des Kompositionalismus vgl. Konrad 2014, 265–266.

25 Für umfassendere Rekonstruktionen von Waltons Theorie vgl. insbesondere Bareis 2008; 2014.

2.2 Gregory Currie

Auch Gregory Currie entwickelt eine medienübergreifende Fiktionstheorie. Anders als Walton vertritt er in *The Nature of Fiction* (1990) die Position, dass die Fiktionalität eines Kunstwerks allein vom Handeln des Künstlers abhänge. Ein literarisches Kunstwerk wird folglich durch einen bestimmten Sprachgebrauch im Rahmen der zwischenmenschlichen Kommunikation als fiktional konstituiert. Um Fiktionalität zu definieren, beschreibt Currie dieses Sprachhandeln.

Im Zentrum der Theorie steht die Idee eines genuin fiktionalen Sprechakts, den Currie *fiction-making* nennt.[26] Bestimmt ist dieses kommunikative Handeln durch die an einen Hörer gerichtete Aufforderung eines Sprechers, sich vorzustellen, dass etwas der Fall sei. Im Detail benennt Currie zwei notwendige und zusammen hinreichende Bedingungen für *fiction-making*: eine Intentionsbedingung (1) und eine Gehaltsbedingung (2).

(1) Die erste notwendige Bedingung besteht in der Absicht des Sprechers, dass der Hörer gegenüber dem Gehalt seiner Äußerung die *Make-believe*-Haltung einnimmt. Übertragen auf die schriftsprachliche literarische Kommunikation zwischen Autoren und Lesern: Der ersten Bedingung zufolge muss der Autor eines Satzes (verstanden als eine satzförmig realisierte Äußerung[27]) intendieren, dass der Leser sich vorstellt, die durch den Satz ausgedrückte Proposition sei wahr.[28]

Anders als Walton definiert Currie den zugrunde gelegten Vorstellungsbegriff explizit. ‚*Make-believe*' bezeichnet eine Haltung gegenüber Propositionen. Wie man etwa glauben kann, dass *p*, oder sich wünschen kann, dass *p*, kann man sich vorstellen, dass *p*. Die Rezeption eines fiktionalen und eines nichtfiktionalen Satzes unterscheidet sich nach Currie nicht etwa dadurch, dass nur im Falle eines fiktionalen Satzes sinnliche Vorstellungen generiert werden. Sowohl fiktionale als auch nichtfiktionale Sätze können Vorstellungen von sinnlicher Qualität generieren. Der Leser stellt sich dann vor, etwas zu sehen, hören, spüren, riechen oder schmecken. Der Unterschied besteht allein in der

26 Vgl. Currie 1990, 11.

27 Ein Satz wird hier und im Folgenden als „selbständig äußerbare Einheit der Sprache" und als „Hauptform sprachlicher Äußerungen" (Motsch 2007, 362) verstanden. Nach dieser Auffassung ist zwar jeder Satz (als *syntaktisch-semantische* Einheit) das Resultat einer Äußerung (als *pragmatische* Einheit) – aber nicht aus jeder Äußerung resultiert ein Satz. Mit der Rede über Äußerungen bzw. über Sätze verschiebt sich somit der Fokus: Bei Äußerungen liegt er auf der Sprachhandlung, bei Sätzen auf den syntaktisch-semantischen Eigenschaften.

28 Vgl. Currie 1990, 18–21.

vom Autor geforderten epistemischen Haltung gegenüber dem geäußerten propositionalen Gehalt. Der Leser eines fiktionalen Satzes „p" wird vom Autor aufgefordert, sich vorzustellen (*to make-believe*), dass *p*. Der Leser eines nichtfiktionalen Satzes „p" wird aufgefordert, zu glauben (*to believe*), dass *p*. Die für die Bestimmung von Fiktionalität relevanten Vorstellungen sind nach Currie somit allein *propositionale* Vorstellungen im Sinne simulierter Überzeugungen (*make-beliefs*):

> So I do not think of make-believe as a ‚qualitative' or ‚phenomenological' state, introspectible in the way pains and bodily sensations are – although, like belief and desire, it is a kind of state that can be accompanied by or give rise to introspectible feelings and images. […] When we read and become absorbed by a work of fiction we may find compelling images before our minds, but a work of history or a newspaper article can stimulate the imagination in the same way. What distinguishes the reading of fiction from the reading of nonfiction is not the activity of the imagination but the attitude we adopt toward the content of what we read: make-belief in the one case, belief in the other.[29]

Der Grund für das Einnehmen dieser Haltung durch den Leser soll dabei das Erkennen der Absicht des Autors sein.[30] Currie schließt hier an Herbert Paul Grice an.[31] Der Leser soll sich als kooperierender Kommunikationsteilnehmer vorstellen, dass *p*, weil er erkennt, dass der Autor dies intendiert. Dabei verhält es sich nach Currie (weiterhin mit Grice gesprochen) um das Standardverhalten von kompetenten Kommunikationsteilnehmern. Wer einen Sprecher verstehen will, berücksichtigt nicht nur, was die geäußerten Worte konventionell bedeuten, sondern auch, was der Sprecher durch die Äußerung zu verstehen geben will bzw. bezweckt.[32] Der kooperierende Leser nimmt also die *Make-believe*-Haltung ein, weil er neben der konventionellen Bedeutung der im Äußerungsakt gebrauchten Worte auch den vom Autor im fiktionalen Sprechakt ausgeführten Illokutionsakt erfasst: die Aufforderung, sich etwas propositional vorzustellen.[33]

Der Autor eines fiktionalen Satzes „p" intendiert somit dreierlei: (i) dass der Leser sich vorstellt, dass *p*; (ii) dass der Leser die in (i) genannte Intention erkennt und (iii) dass das Erkennen der in (i) genannten Intention der

29 Currie 1990, 21. Zu Waltons und Curries unterschiedlichen Bestimmungen des *Make-believe*-Begriffs vgl. auch Bareis 2014, 52–54.

30 Vgl. Currie 1990, 24–30.

31 Vgl. Grice 1957; 1975.

32 Vgl. dazu auch Currie 1985, 386.

33 Zum Verhältnis von Äußerungs-, Illokutions- und Perlokutionsakt im fiktionalen Sprechakt vgl. auch Konrad 2014, 347–350.

entscheidende Grund für den Leser sein soll, sich vorzustellen, dass *p*. Diese im Grice'schen Sinne reflexive Intention[34] ist nach Currie notwendig, aber noch nicht hinreichend für Fiktionalität.

(2) Die zweite Bedingung besagt, dass der Gehalt der Äußerung höchstens zufällig wahr sein darf (*at most accidentally true*).[35] Äußert bzw. schreibt ein Autor einen absichtlich wahren Satz „p", kann dieser Satz Currie zufolge nicht fiktional sein. Dies auch dann nicht, wenn der Autor intendiert, dass der Leser sich nur vorstellt und nicht glaubt, dass *p*.[36] Ist neben der Intentionsbedingung auch diese Gehaltsbedingung erfüllt, führt der Autor hingegen fiktionale Äußerungen aus und produziert so fiktionale Sätze.[37]

Im Anschluss an diese Bestimmung stellt sich die Frage, wann ein Werk als fiktional gilt. Wie viele fiktionale Äußerungen muss ein Autor tätigen, um ein fiktionales literarisches Werk zu produzieren? Anders gefragt: Wie viele fiktionale Sätze muss ein Text enthalten, damit das Werk als fiktional gilt? Auch wenn nach Currie klar ist, dass die Fiktionalität eines Werks letztlich vom Fiktionalitätsstatus der im Text enthaltenen Sätze abhängt, lehnt er eine klare Grenzziehung ab:

> Clearly, there will be statements in a fictional work that are nonaccidentally true. […] A work of fiction is a patchwork of truth and falsity, reliability and unreliability, fiction-making and assertion. We can say that a work as a whole is fiction if it contains statements that satisfy the conditions of fictionality I have presented […]. Is a work fictional if even one of its statements is fictional in this sense? Must the greater proportion of the whole be fiction? These are bad questions. One might as well ask how many grains of sand make a heap. If we wanted to, we could define a numerical degree of fictionality, but it would be artificial and unilluminating. What is illuminating is a precise account of the fictionality of statements. For in some perhaps irremediably vague way, the fictionality of works is going to depend upon the fictionality of the statements they contain.[38]

Eine Konsequenz von Curries Theorie, die Fiktionalität auf der Mikroebene von Äußerungen und den daraus resultierenden Sätzen definiert, ist die Möglichkeit von Mischungen. Fiktionale Werke können nichtfiktionale

34 Vgl. Grice 1957, 383–384.

35 Vgl. Currie 1990, 45–47.

36 Vgl. Currie 1990, 50.

37 An diesem Punkt unterscheidet sich die vereinfachte Terminologie der Rekonstruktion von Curries eigener Terminologie: Eine fiktionale Äußerung (*fictive utterance*) ist ihm zufolge durch die ‚Fiktionsintention' (*fictive intent*) definiert. Sind beide Bedingungen erfüllt – handelt es sich also um eine höchstens zufällig wahre fiktionale Äußerung –, spricht er von einer fiktionalen Aussage (*fictional statement*).

38 Vgl. Currie 1990, 48–49.

Werkteile enthalten – und umgekehrt. Auch wenn Autoren die Absicht haben, ein fiktionales Werk zu produzieren, führen sie in aller Regel nicht ausschließlich fiktionale Sprechakte aus.

Currie äußert sich nicht explizit zum Umgang mit Grenzfällen. Gleichwohl wird aus der zitierten Passage deutlich, dass nach seiner Theorie der Grenzfallstatus von einzelnen Werken vom Verhältnis der getätigten fiktionalen und nichtfiktionalen Äußerungen – bzw. vom Verhältnis der im Text enthaltenen fiktionalen und nichtfiktionalen Sätze – abhängt. Auch wenn es prinzipiell möglich wäre, an dieser Stelle eine Graduierung des Fiktionalitätsbegriffs einzuführen, hält Currie dies nicht für sinnvoll.

∵

Curries Fiktionstheorie ist somit pragmatisch-produktionsorientiert: Der Fiktionalitätsstatus hängt vom Handeln des Autors ab. Sie enthält zudem ein quasireferenzialistisches[39] Kriterium: Eine fiktionale Äußerung darf höchstens zufällig wahr sein. Weiterhin ist die Theorie kompositionalistisch: Die Texte literarischer Werke können Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen sein.

Die ‚Fiktionstheorie Currie' kann in folgende Definition gefasst werden:

(FC) Eine Äußerung *U* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, die durch *U* ausgedrückte Proposition *p* sei wahr, und (ii) *p* höchstens zufällig wahr ist.[40]

---

39 Auch dieses Kriterium ist letztlich insofern pragmatisch, als es in erster Linie nicht darauf ankommt, *ob* ein Satz wahr ist, sondern darauf, *warum* er wahr ist, falls er wahr ist – also auf die Absicht des Autors, mit der er die Äußerung tätigt (dazu nochmals in Kapitel 2.7 Zwischenfazit).

40 Als einflussreiche Vorläufer von Curries Theorie können insbesondere die sprechakttheoretischen Ansätze von John Searle und Gottfried Gabriel gelten. Sie bestimmen Fiktionalität ebenfalls pragmatisch-produktionsorientiert über die Sprachverwendung des Autors. Dies jedoch über die Abweichung fiktionaler Rede von nichtfiktionaler Rede. Nach Searles *The Logical Status of Fictional Discourse* (1975) beruht fiktionale Rede im Kern auf dem Vorgeben der Ausführung eines Illokutionsaktes: „an author of fiction pretends to perform illocutionary acts which he is not in fact performing" (Searle 1975, 325; für Curries Rekonstruktion und Kritik von Searles „pretense theory" vgl. Currie 1990, 12–18, hier: 12). Gabriel bestimmt in *Fiktion und Wahrheit* (1975) fiktionale Rede als „diejenige nicht-behauptende Rede, die keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder auf Erfülltheit erhebt" (Gabriel 2019a, 33). An anderer Stelle fasst er den Ansatz, der sich ebenfalls als *pretense theory* verstehen lässt, zusammen: „Die Fiktionalität fiktionaler Literatur besteht in aller Kürze gesagt darin, dass (1) Eigennamen und Kennzeichnungen so verwendet werden, *als ob* sie referenzialisierbar seien […], dass (2) von Sachverhalten

2.3 Peter Lamarque/Stein Haugom Olsen

Wie gesehen, hängt der Fiktionalitätsstatus von literarischen Werken bei Walton entscheidend vom Handeln des Publikums und bei Currie vom Handeln des Autors ab. Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen versuchen die Positionen zu vereinen. Nach ihrer Auffassung muss eine adäquate Fiktionstheorie das Handeln von Autoren und Lesern berücksichtigen. Sie verstehen Fiktionalität als Institution: als regelgeleitete, soziale Praxis, an der Autoren und Leser kooperativ teilnehmen.

Fiktional sind demnach die innerhalb der Fiktionalitätsinstitution produzierten und rezipierten literarischen Werke. In *Truth, Fiction, and Literature* (1994) wollen Lamarque und Olsen die Regeln dieser sozialen Praxis benennen, um Fiktionalität zu bestimmen. Herrscht über die Regeln der Institution Klarheit, so die Idee, wird daraus ersichtlich, wann literarische Werke als fiktional gelten und was damit über diese Werke ausgesagt wird.[41]

Als die konstitutiven Bestandteile der Fiktionalitätsinstitution verstehen Lamarque und Olsen ein bestimmtes Sprachhandeln des Autors und eine bestimmte Rezeptionshaltung des Lesers: Der Autor macht fiktionale Äußerungen (1) von fiktivem Gehalt (2), woraufhin der Leser die fiktionsadäquate Rezeptionshaltung (3) einnimmt.[42]

(1) Fiktionale Äußerungen sind auch nach Lamarque und Olsen durch eine (wie von Currie in die Debatte eingeführt) reflexive Intention im Grice'schen Sinne bestimmt. Der Autor muss beabsichtigen, dass der Leser die fiktionsadäquate Rezeptionshaltung einnimmt und dass das Erkennen dieser Absicht der primäre Grund für den Leser ist, sich so zu verhalten.

(2) Hinzu kommt wiederum eine Gehaltsbedingung. Damit sich der Autor den Regeln der Institution entsprechend verhält, muss der Gehalt der geäußerten Sätze fiktiv sein. Der Gehalt von Sätzen ist nach Lamarque und Olsen fiktiv, wenn das, was die Sätze aussagen, von den fiktionalen Äußerungen abhängt – und nicht etwa davon, was in der Welt bzw. der Wirklichkeit der Fall ist. In diesem Sinne bestehe eine ‚ontologische Abhängigkeit' zwischen fiktionalen Äußerungen und dem fiktiven Gehalt von Sätzen:

---

die Rede ist, *als ob* sie bestehen würden […], und dass (3) so getan wird, *als ob* bestimmte Sprechakte vollzogen würden, obwohl dieses gar nicht der Fall ist" (Gabriel 2019b, 22–23). Eine näher an Curries Ansatz liegende Position vertritt zudem Gérard Genette in *Fiction et diction* (1991), indem er Fiktionalität als Ergebnis von ‚Fiktionsakten' (*actes de fiction*) des Autors bestimmt (vgl. Genette 1991, 41). Für umfassendere Rekonstruktionen und eine kritische Auseinandersetzung mit Searle, Gabriel und Genette vgl. Zipfel 2001, 183–213.

41 Vgl. Lamarque/Olsen 1994, 32–34, 256–257.

42 Vgl. Lamarque/Olsen 1994, 43–52.

> What is needed to determine that a work (or a story) is fictional is that its content be fictional as well as its mode of presentation. […] While propositional content in general consists of the characterization of objects, events, places, people, and so on, content is *fictional* just in case what is true of those objects, events, etc. is dependent on the fictive descriptions which characterize them in the first place. […] Fictional content is such that *how things are* (*in the fiction*) *is determined by how they are described to be in a fictive utterance.* This points up the contrast with truth because *how things are* (*in the world*) is not determined by any kind of utterance. The ontological dependence of the fictional on modes of presentation is crucial to the distinction between fiction and non-fiction.[43]

(3) Die fiktionsadäquate Rezeptionshaltung (*fictive stance*) besteht darin, dass sich der Leser vorstellt, es handle sich bei den Sätzen im Text eines literarischen Werks um das Ergebnis regulärer Sprechakte. Er stellt sich dies nur vor (und glaubt es nicht), weil er weiß, dass es sich in Wahrheit nicht um Ergebnisse regulärer Sprechakte handelt und die mit regulären Sprechakten verbundenen Verpflichtungen innerhalb der Fiktionalitätsinstitution nicht gelten. Steht im Text eines fiktionalen literarischen Werks ein Aussagesatz, stellt sich der Leser vor, dass ein Sprecher (der Autor, ein Erzähler oder eine Figur) eine Behauptung ausführt und den jeweiligen Hörer von der Wahrheit der Aussage überzeugen möchte. Steht im Text ein Fragesatz, stellt sich der Leser vor, dass ein Sprecher eine Frage stellt und eine Antwort erhalten möchte (usw.).

‚Vorstellen' bezeichnet somit (wie bei Currie) auch bei Lamarque und Olsen eine bestimmte Haltung gegenüber propositionalem Gehalt. Anders als bei Currie richtet sich das Vorstellen jedoch nicht direkt auf die Proposition, sondern auf ihre Mitteilung durch einen Sprecher. Wenn ein Leser sich vorstellt, dass der Autor, ein Erzähler oder eine Figur behauptet, dass *p*, erfasst er den Gehalt von *p*, fragt aber nicht nach dem Wahrheitswert von *p*. Lamarque und Olsen schließen hier an Gottlob Frege an: Der Leser konzentriert sich unabhängig von der ‚Bedeutung' (dem Wahrheitswert) auf den ‚Sinn' (den Gehalt) der Sätze.[44]

Diese epistemische Haltung kann der Leser nach Lamarque und Olsen (ähnlich wie bei Walton) sowohl gegenüber wahren als auch gegenüber unwahren Sätzen einnehmen:

43 Lamarque/Olsen 1994, 51. Für eine ähnliche Formulierung vgl. zudem Lamarque 2009, 185: „What is fictional is what is *made up*, which has to do with both origin and content. […] The principle is simple: how things are *described* in a fictive utterance determines how things *are* in the fictional world." Zur Rekonstruktion der Gehaltsbedingung in Lamarques und Olsens Theorie vgl. auch Konrad 2014, 53–54; Köppe 2014a, 39–40.

44 Vgl. Lamarque/Olsen 1994, 121–123; Frege 2008.

> Imagining on the conception in question is a propositional attitude which involves suspending the connection with truth and assertion. It involves entertaining or holding in mind the proposition without the disposition towards assertion. Imagining is an attitude that can be adopted at will, while belief is not. Also, it is neutral between truth and falsity, in the sense that it is possible to imagine both what is true and what is not true. It is imagining as an attitude that is involved in the fictive stance. When a reader imagines that a story-teller is performing speech acts this is an attitude adopted by convention and is a way of holding in mind the propositional content of the story.[45]

Weil sich der Leser vorstellt (und nicht glaubt), dass es sich um reguläre Sprechakte handelt, schließt er in der fiktionsadäquaten Rezeptionshaltung aufgrund der Sätze im Text des literarischen Werks nicht direkt auf die Überzeugungen des Sprechers (vor allem des Autors). Der Leser befolgt in diesem Sinne ein Inferenzverbot. Aus dem, was in einer fiktiven Welt der Fall ist, schließt er nicht unmittelbar auf das, was in der Welt der Fall ist.[46]

Eine zentrale Konsequenz dieser institutionellen Theorie der Fiktionalität ist die nicht abschließend gezogene Grenze zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Werken.[47] Der Fiktionalitätsstatus eines bestimmten Werks hängt von den zu einer bestimmten Zeit geltenden Regeln in der Fiktionalitätsinstitution ab. Weil sich die Regeln verändern können, kann sich der Fiktionalitätsstatus eines Werks wandeln. Auch möglich ist, dass ein Werk, das zu einer bestimmten Zeit publiziert wurde, einen anderen Fiktionalitätsstatus gehabt hätte, wenn es zu einer anderen Zeit publiziert worden wäre.

Weil Lamarque und Olsen Fiktionalität sowohl auf der Mikroebene als auch auf der Makroebene bestimmen, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis fiktionale Äußerungen und fiktionale literarische Werke zueinander stehen. Wie viele Sätze in einem Text müssen das Ergebnis von fiktionalen Äußerungen mit fiktivem Gehalt sein, damit das Werk als fiktional gilt?

Ihre Bestimmung auf der Mikroebene scheint die kompositionalistische Position nahezulegen. Sie würde davon ausgehen, dass literarische Werke Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen sein können. Die Bestimmung auf der Makroebene scheint jedoch die autonomistische Position

---

45 Lamarque/Olsen 1994, 244.

46 Lamarque und Olsen gehen jedoch nicht davon aus, dass alle Schlüsse verboten sind: „One consequence of adopting the fictive stance is that many (though probably not all) inferences are blocked from a fictive utterance back to the speaker or writer, notably inferences about the speaker's or writer's beliefs" (Lamarque/Olsen 1994, 43–44). Verboten sind direkte, unbegründete und dadurch ungerechtfertigte Schlüsse von fiktiven Welten auf Sachverhalte der (realen) Welt. Vgl. dazu auch Köppe 2014a, 47.

47 Vgl. Lamarque/Olsen 1994, 38.

nahezulegen. Sie würde davon ausgehen, dass literarische Werke als Ganzes entweder fiktional oder nichtfiktional sind, weil sie entweder in der Fiktionsinstitution hergestellt und rezipiert werden oder nicht.

Lamarque und Olsen scheinen die autonomistische Sichtweise zu befürworten, die aus der Bestimmung auf der Makroebene folgt.[48] Möglich ist nach Lamarque und Olsen trotzdem, dass der Text eines fiktionalen Werks Sätze enthält, die im fiktionalen Modus geäußert werden, aber nicht von fiktivem Gehalt sind. Streng genommen bricht der Autor in solchen Fällen eine Regel der Fiktionalitätsinstitution. Obwohl der Gehalt von solchen Sätzen nicht fiktiv ist, soll der Leser nach Lamarque und Olsen auch ihnen gegenüber die fiktionsadäquate Rezeptionshaltung einnehmen. Der *fictive stance* wird nicht gegenüber einzelnen Sätzen eingenommen, sondern gegenüber ganzen Texten von literarischen Werken.[49]

Grenzfälle sind nach diesen Überlegungen literarische Werke, bei denen aus irgendwelchen Gründen nicht klar ist, ob sie Teil der Fiktionalitätsinstitution sind und nach den in der Institution geltenden Regeln rezipiert werden sollen. Dies etwa weil der Gehalt vieler Sätze davon abhängt, was in der Wirklichkeit der Fall ist. Bei nur einigen Sätzen von nichtfiktivem Gehalt im fiktionalen Modus wird der Leser kaum daran zweifeln, dass der Autor beabsichtigt hat, ein fiktionales Werk zu produzieren, das gemäß den Regeln der Institution rezipiert werden soll. Ab einem gewissen Grad an Abweichung von der sozialen Praxis wird der Leser sich jedoch fragen, ob er sich wirklich nur vorstellen soll, dass es sich bei den Sätzen im Text um das Ergebnis regulärer Sprechakte handelt. Auch paratextuelle Angaben können diese Unklarheit verursachen.

∴

Die Fiktionstheorie von Lamarque und Olsen ist somit pragmatisch-institutionell(-produktionsorientiert): Der Fiktionalitätsstatus hängt vom kooperativen Handeln von Autoren und Lesern ab, wobei innerhalb der Institution die Entscheidungshoheit beim Autor liegt. Die Theorie enthält zudem ein quasireferenzialistisches Kriterium: Der Gehalt der Sätze muss (zumindest überwiegend) von den fiktionalen Äußerungen abhängen

48 Vgl. dazu auch Konrad 2014, 205–207; Köppe 2014a, 40. Für diese Auslegung spricht auch der von Lamarque und Olsen früh formulierte Anspruch, die Fiktionalität von Werken erklären zu wollen (Lamarque/Olsen 1994, 29): „[I]t is the fictionality of whole works […] that we are ultimately trying to explain."

49 Vgl. Lamarque/Olsen 1994, 66–67. Vgl. dazu auch Lamarque 2014, 20.

(und nicht davon, was in der Welt der Fall ist). Zudem ist die Theorie autonomistisch:[50] Fiktionale Werke sind gänzlich fiktional.

Die ‚Fiktionstheorie Lamarque/Olsen' kann zusammengefasst werden:

(FLO) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn es in der Fiktionalitätsinstitution produziert wird, das heißt wenn (i) der Autor in fiktionalen Äußerungen reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, es handle sich bei den im Text von *W* enthaltenen Sätzen um das Ergebnis regulärer Sprechakte, und (ii) der Gehalt dieser Sätze (überwiegend) von den fiktionalen Äußerungen abhängt.[51]

2.4 David Davies

David Davies schließt in *Aesthetics and Literature* (2007) an die Fiktionstheorie von Currie an. Dabei übernimmt er Curries Intentionsbedingung unverändert. Jedoch wandelt er die Gehaltsbedingung ab, um die Theorie auf die Ebenen der Erzählung und des Werks zu übertragen.[52]

Zur Rekapitulation: Nach Currie ist eine Äußerung fiktional, wenn (i) der Autor reflexiv intendiert, dass der Leser gegenüber dem propositionalen Gehalt die *Make-believe*-Haltung einnimmt und (ii) die Äußerung höchstens zufällig wahr ist. Dieser Bestimmung zufolge sind Fiktionalität und Wahrheit auf der Satzebene fast gänzlich inkompatibel. Demnach sind die Texte literarischer Werke in aller Regel *patchworks* aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen.

---

50 Zum hier übernommenen Begriff des Autonomismus vgl. Konrad 2014, 163–164.

51 Für eine detailliertere Rekonstruktion von Lamarques und Olsens Theorie vgl. Köppe 2014a. Unterschiedlich ausformulierte pragmatisch-institutionelle Fiktionstheorien mit oder ohne Gehaltsbedingung vertreten etwa auch Eco 1994, 103; Zipfel 2001, 297; Köppe 2008, 35; Klausnitzer 2008, 222; Gertken/Köppe 2009, 252–253; Köppe/Kindt 2014, 73–80; Vendrell Ferran 2018, 45–48. Als einflussreicher Vorläufer von Lamarques und Olsens institutioneller Fiktionstheorie kann etwa Philippe Lejeunes in *Le pacte autobiographique* (1975) formulierte Idee eines ‚Romanpakts' (*pacte romanesque*) gelten, in dem der ‚Referenzpakt' (*pacte référentiel*) aufgehoben sei (vgl. Lejeune 1975, 27, 36). Auch Wolfgang Isers Rede von einem ‚Kontrakt' zwischen Autor und Leser, dem zufolge ein fiktionaler Text als ‚inszenierter Diskurs' zu rezipieren sei, lässt sich hier einordnen (vgl. Iser 1983, 135; unter Bezugnahme auf Warning 1983).

52 Davies definiert ‚Erzählung' (*narrative*) und ‚Werk' (*work*) nicht abschließend (vgl. Davies 2007, 17–31; 2015, 39). Jedoch ist seine Verwendung mit den in Kapitel 1 eingeführten Bestimmungen kompatibel: Eine Erzählung ist eine temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge von Ereignissen; ein literarisches Werk ist ein literarischer Text in seinen bedeutungsrelevanten Kontexten.

Nach Davies kann ein Satz hingegen fiktional und zugleich absichtlich wahr sein, *falls* der wahre Satz nicht Teil einer Erzählung ist, *weil* er wahr ist. Wenn ein Satz wahr ist, darf die Wahrheit des Satzes nicht der primäre Grund sein, weshalb der Satz Teil der Erzählung ist. Eine fiktionale Erzählung kann insofern beliebig viele wahre Sätze enthalten, wenn sie – so Davies' Ausdruck – nicht einem *fidelity constraint*[53] unterliegt.

> If what primarily matters for fiction is the intention that the audience make-believe, rather than believe, the narrated events, then what is also crucial is that, whether or not the narrated events are true or known to be true, *their having occurred is not relevant to what the author is trying to achieve in writing the narrative*. In other words, what *U* wishes to achieve in having readers make-believe that *p* does not depend on *p*'s being true. That proposition's being true is not the *reason* for its inclusion in the narrative.[54]

Damit eine Erzählung fiktional ist, muss also erstens der Autor reflexiv intendieren, dass der Leser gegenüber dem Gehalt seiner Äußerungen die *Make-believe*-Haltung einnimmt. Zweitens darf Faktentreue beim Verfassen der Erzählung nicht das zentrale Ziel des Autors gewesen sein.

Bis hierhin handelt es sich um eine autonomistische Fiktionstheorie. Fiktionale Erzählungen sind nach Davies keine *patchworks* aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen, sondern bestehen nur aus fiktionalen Sätzen. Folglich soll der Leser gegenüber allen Sätzen, unabhängig von ihrem Wahrheitswert, die *Make-believe*-Haltung einnehmen. Auf der Makroebene besteht jedoch auch nach Davies die Möglichkeit, dass literarische Werke Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen sind. Auf dieser Ebene handelt es sich somit um eine kompositionalistische Theorie.

Man kann sich erneut die Frage stellen, wann ein literarisches Werk fiktional oder nichtfiktional ist. Davies legt sich nicht abschließend fest. Eine Möglichkeit für eine Bestimmung des Fiktionalitätsstatus sieht er aber (in einer späteren Publikation[55]) in der Berücksichtigung der strukturellen Organisation des Werks – der Beziehung, in der die Erzählungen zueinander stehen.

Die Frage, ob ein Werk fiktional ist, würde demnach davon abhängen, welche Funktionen die fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen in Bezug aufeinander erfüllen. Wenn eine nichtfiktionale Erzählung eine heuristische Funktion in Bezug auf eine fiktionale Erzählung erfüllt, könnte das Werk als fiktional betrachtet werden. Im umgekehrten Fall könnte das Werk als

---

53 Vgl. Davies 2007, 46.
54 Davies 2007, 45–46.
55 Vgl. Davies 2015, 54.

nichtfiktional betrachtet werden. Gleichwohl sei es, so Davies, womöglich ein unrealistisches Ziel, den Fiktionalitätsstatus von Werken präzise bestimmen zu wollen. Insofern bleibt seine Bestimmung von Fiktionalität auf der Ebene der Erzählung die zentrale.

Nach diesen Überlegungen kann es verschiedene Grenzfälle geben. Erstens kann der Fiktionalitätsstatus eines Werks nicht eindeutig sein, wenn es fiktionale und nichtfiktionale Erzählungen enthält und nicht klar ist, welche Erzählung jeweils welche Funktion in Bezug auf die andere erfüllt. Zweitens kann der Fiktionalitätsstatus von Erzählungen uneindeutig sein, wenn die Erzählung viele wahre Sätze enthält und nicht klar ist, ob Faktentreue bei der Äußerung dieser Sätze das zentrale Ziel des Autors war.

∵

Davies' Theorie ist somit pragmatisch-produktionsorientiert: Der Fiktionalitätsstatus hängt vom Handeln des Autors ab. Sie enthält zudem eine quasireferenzialistische Gehaltsbedingung: Faktentreue darf nicht das zentrale Ziel des Autors sein. Auf der Ebene der Erzählung ist die Theorie autonomistisch: Fiktionale Erzählungen bestehen nur aus fiktionalen Sätzen. Auf der Ebene des Werks ist sie kompositionalistisch: Werke können Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen sein.

Die ‚Fiktionstheorie Davies' kann in folgende Definitionen gefasst werden:

(FD_E) Eine Erzählung *E* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, die durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten Propositionen seien wahr, und (ii) der Autor beim Verfassen von *E* nicht primär nach Faktentreue strebt.

(FD_W) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn (a) es nur aus einer fiktionalen Erzählung oder mehreren fiktionalen Erzählungen besteht oder (b) die enthaltenen nichtfiktionalen Erzählungen eine heuristische Funktion in Bezug auf die enthaltenen fiktionalen Erzählungen erfüllen.

2.5 Eva-Maria Konrad

Eva-Maria Konrad nimmt in *Dimensionen der Fiktionalität* (2014) eine umfassende Analyse des Fiktionalitätsbegriffs vor. Mit ihrem eigenen Vorschlag vereint sie dann verschiedene Aspekte der Theorien von Walton, Currie und Lamarque/Olsen.

Konrads Fiktionstheorie steht wie bei Lamarque und Olsen zunächst in einem institutionellen Rahmen.[56] In ihrer Variante einer institutionellen Theorie ist ein literarisches Werk fiktional, wenn sich der Autor an die Konventionen einer von Autoren und Lesern anerkannten sozialen Praxis hält. Folglich müssen die in der Fiktionalitätsinstitution geltenden Konventionen benannt werden, um Fiktionalität zu bestimmen. Konrad macht zunächst auf der Mikroebene der Äußerung und der daraus resultierenden Sätze zwei notwendige und zusammen hinreichende Bedingungen für Fiktionalität aus. Die erste betrifft die Intentionen des Autors (1), die zweite die Kenntlichmachung dieser Intentionen (2).[57]

(1) Die erste Bedingung für die Fiktionalität eines Satzes besteht darin, dass der Autor reflexiv intendieren muss, dass der Leser den geäußerten Satz gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert. Diese Rezeptionshaltung besteht nach Konrad darin, dass der Leser (i) sich vorstellt, es handle sich bei dem Satz um das Ergebnis eines regulären Sprechakts und (ii) auf der Basis des propositionalen Gehalts des Satzes weitere (auch sinnliche) Vorstellungen ausbildet.

(2) Die zweite Bedingung besagt: Der Autor muss dafür sorgen, dass der Leser die in (1) benannte Intention erkennt. Der Autor ist demnach verpflichtet, den Satz hinreichend deutlich mit Signalen auszustatten, die auf die Intention, mit der er den Satz äußert, hinweisen.

Dabei enthält Konrads Bestimmung keine Gehaltsbedingung. Fiktionalität und Wahrheit sind demnach gänzlich kompatibel. Wenn beide Bedingungen erfüllt sind, ist ein Satz unabhängig von seinem Wahrheitswert fiktional. Konrad schließt damit an den weiten Begriff des Vorstellens von Walton an.[58] Dieser geht über das rein propositionale Vorstellen (im Sinne Curries) hinaus und schließt sinnliche Vorstellungen (Sehen, Hören etc.) mit ein.

Der Fiktionalitätsstatus hängt auf der Makroebene grundsätzlich von den gleichen Bedingungen ab wie auf der Mikroebene. Ein literarisches Werk ist fiktional, wenn der Autor hinreichend deutlich kennzeichnet, dass die Sätze im Text des Werks gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert werden sollen. Jedoch sind die Texte fiktionaler literarischer Werke auch nach Konrad (wie bei Walton und Currie) nicht zwingend einheitliche Gebilde, die ausschließlich fiktionale Sätze enthalten.

---

56 Vgl. Konrad 2014, 304–307.

57 Vgl. Konrad 2014, 371.

58 Vgl. Konrad 2014, 365–369.

Neben fiktionalen Sätzen können die Texte auch nichtfiktionale Sätze enthalten.[59] Sie sind das Ergebnis von Äußerungen, in denen der Autor den Leser nicht zur Vorstellungsbildung auffordert, sondern etwas behauptet. Der Autor kann, auch wenn er beabsichtigt, ein fiktionales Werk zu produzieren, neben fiktionalen Sprechakten auch assertive Sprechakte ausführen.

Neben fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen können die Texte nach Konrad weiterhin Sätze enthalten, die fiktional *und* nichtfiktional sind.[60] Sie sind das Ergebnis von Äußerungen, in denen der Autor zwei Sprechakte zugleich ausführt. Erstens fordert er den Leser in einem fiktionalen Sprechakt zur Vorstellungsbildung auf. Zweitens fordert er den Leser in einem assertiven Sprechakt zur Überzeugungsbildung auf.

Nach diesen Überlegungen sind die Texte fiktionaler literarischer Werke potenzielle Mischungen aus (i) fiktionalen Sätzen, (ii) nichtfiktionalen Sätzen und (iii) sowohl fiktionalen als auch nichtfiktionalen Sätzen. Diese Satztypen kann der Autor nach Konrad mehr oder weniger präzise mit verschiedenen Signalen kennzeichnen.[61]

Theoretisch ließe sich auf dieser Basis eine Grenze zwischen fiktionalen Werken mit nichtfiktionalen Werkteilen und nichtfiktionalen Werken mit fiktionalen Werkteilen bestimmen. Wo diese praktisch zu ziehen wäre, lässt Konrad offen.[62] Trotz der Möglichkeit von Mischungen lehnt sie auch eine Graduierung des Fiktionalitätsbegriffs ab. Gleichwohl versteht sie den Fiktionalitätsbegriff nicht als streng klassifikatorischen Begriff, der die Menge aller literarischen Werke restlos in fiktionale und nichtfiktionale aufteilt, sondern als „eingeschränkt klassifikatorisch“, da er eine gewisse Unschärfe in Bezug auf Grenzfälle zulässt.[63]

Grenzfälle sind nach Konrads Theorie Werke, bei denen nicht klar ist, ob sie Teil der Kommunikation innerhalb der Fiktionalitätsinstitution sind. Ein Grund dafür kann ein hoher Anteil an nichtfiktionalen Sätzen im Text sein. Ein weiterer Grund kann eine uneindeutige Signalisierung der Autorintention sein. Möglich oder sogar geboten kann es nach Konrad in solchen Fällen sein, sich bewusst eines Urteils über den Fiktionalitätsstatus eines Werks zu enthalten.[64]

∵

59 Vgl. Konrad 2014, 405.
60 Vgl. Konrad 2014, 442.
61 Vgl. Konrad 2014, 468–470.
62 Vgl. Konrad 2014, 426.
63 Vgl. Konrad 2014, 410–414, hier: 414.
64 Vgl. Konrad 2014, 322.

Konrads Theorie ist somit pragmatisch-institutionell(-produktionsorientiert): Der Fiktionalitätsstatus hängt vom kooperativen Handeln von Autoren und Lesern ab, wobei innerhalb der Institution die Entscheidungshoheit beim Autor liegt. Die Theorie ist zudem kompositionalistisch: Der Text eines literarischen Werks kann eine Mischung sein aus fiktionalen Sätzen, nichtfiktionalen Sätzen und Sätzen, die sowohl fiktional als auch nichtfiktional sind.

Die ‚Fiktionstheorie Konrad' kann in folgende Definition gefasst werden:

(FK) Ein Erzählwerk W (oder ein Werkteil W_T) ist fiktional genau dann, wenn es (er) in der Fiktionalitätsinstitution produziert wird, das heißt wenn (i) der Autor in fiktionalen Äußerungen reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, es handle sich bei den Sätzen im Text von W (oder W_T) um das Ergebnis regulärer Sprechakte, und (ii) der Autor W (oder W_T) hinreichend deutlich mit Signalen auszeichnet, die auf diese Intention hinweisen.[65]

2.6 Kathleen Stock

Kathleen Stock entwickelt in *Only Imagine. Fiction, Interpretation, and Imagination* (2017) im Anschluss an Currie und Davies eine intentionalistische Fiktionstheorie. Sie entfernt aber die bisher vorgeschlagenen Gehaltsbedingungen aus der Definition. Ihr zufolge ist eine Gehaltsbedingung überflüssig, wenn die Begriffe der Intention und des Vorstellens adäquat bestimmt werden.

Auch nach Stock ist Fiktionalität das Ergebnis von fiktionalen Sprechakten im Sinne von Curries *fiction-making*. Auf der Ebene der Äußerung benennt sie eine notwendige und zugleich hinreichende Bedingung für Fiktionalität: Entscheidend ist die reflexive Intention des Autors, beim Leser einen bestimmten Typ von Vorstellung hervorzurufen.[66]

Die Vorstellung, zu der ein Autor eines fiktionalen Satzes den Leser auffordert, ist nach Stock durch drei Merkmale bestimmt. Die Vorstellung ist (i) propositional, (ii) quasifaktual und (iii) potenziell konjunktiv. *Propositional* ist die Vorstellung insofern, als ihr Gehalt die durch den Satz direkt oder indirekt ausgedrückte Proposition ist. *Quasifaktual* ist sie insofern, als sich der Leser vorstellt, dass die vom Satz ausgedrückte Proposition wahr ist. *Potenziell*

65 Konrads eigene Definition (vgl. Konrad 2014, 371) ist ausführlicher bzw. komplexer, sollte jedoch auch in der hier vorgenommenen Kondensierung adäquat wiedergegeben sein.
66 Vgl. Stock 2017, 145–148.

konjunktiv ist sie insofern, als der Leser diese Vorstellung, falls weitere hinzukommen, mit diesen verknüpft. Dieses fiktionsspezifische Vorstellen fasst Stock unter dem Terminus *F-imagining* zusammen.

In diesem Sinne kann sich nach Stock ein Leser erstens eine unwahre Proposition vorstellen. Wenn er *p* für unwahr hält und nicht glaubt, kann er sich vorstellen, dass *p*. Auf diese Weise vorstellen kann er sich zweitens eine wahre Proposition – *falls* diese verknüpft wird mit einer unwahren Proposition. Wenn er *p* für wahr hält und glaubt, kann er sich zusätzlich vorstellen, dass *p* – *falls* er *p* mit *q* verknüpft und dabei *q* für unwahr hält und nicht glaubt. Glauben und Vorstellen sind insofern nach Stock (wie bei Konrad) keine sich gegenseitig ausschließenden epistemischen Haltungen gegenüber Propositionen.

Die für Fiktionalität ausschlaggebende Intention des Autors ist nach Stock wiederum reflexiv im Grice'schen Sinne.[67] Der Autor eines fiktionalen Satzes intendiert demnach, (i) dass der Leser die beschriebene Vorstellungshaltung einnimmt, (ii) dass der Leser diese Intention erkennt und (iii) dass der Leser sich so verhält, weil er diese Intention erkennt.

Die Struktur dieser Intention begrenzt nach Stock, was ein Autor rationalerweise intendieren kann. Erstens kann ein Autor nicht *x* intendieren und zugleich davon überzeugt sein, dass *x* unmöglich ist. Zweitens kann ein Autor nicht *x* intendieren und zugleich in seinem Handeln keinen Hinweis darauf geben, dass er *x* intendiert. In beiden Fällen liegt nach Stocks Auffassung die Intention *x* erst gar nicht vor. Ein Autor intendiert zum Beispiel nicht, dass ein Leser sich *p* vorstellt, wenn er zugleich davon überzeugt ist, dass es unmöglich ist, sich *p* vorzustellen. Ein Autor intendiert auch nicht, dass ein Leser sich *p* vorstellt, wenn der Leser die Intention nicht erkennen kann.

Damit sind fiktionale Äußerungen bestimmt. Eine Äußerung ist fiktional, wenn der Autor reflexiv intendiert, dass der Leser sich vorstellt, die durch die Äußerung ausgedrückte Proposition sei wahr. Als Ergebnis einer fiktionalen Äußerung ist ein Satz „p" fiktional, wenn der Autor reflexiv intendiert, dass der Leser sich vorstellt, dass *p*.

Jedoch wird aus den vorangehenden Überlegungen deutlich, dass Stocks Theorie erstens implizit eine quasireferenzialistische Gehaltsbedingung enthält. Weil der Autor nicht intendieren kann, dass der Leser sich *p* vorstellt, wenn *p* wahr ist, muss der Autor *p* entweder für unwahr halten – oder *p* muss verknüpft werden mit *q*, wobei er *q* für unwahr hält. Zweitens enthält die Bestimmung eine implizite Kennzeichnungsbedingung. Der Autor muss durch sein Handeln seine Absicht derart signalisieren, dass er davon überzeugt ist, dass der Leser diese Absicht erkennen kann.

---

67 Vgl. Stock 2017, 16–19, 149.

Diese Bestimmung überträgt Stock auf die von ihr eingeführte Ebene der Fiktion. Eine Fiktion (*a fiction*) ist eine Menge an vorzustellenden Propositionen – wobei der Autor intendiert, dass der Leser seine auf der Basis der geäußerten fiktionalen Sätze ausgebildeten Vorstellungen im Sinne einer logischen Konjunktion verknüpft. Wenn der Leser die Sätze „p", „q", „r" liest, soll er sich vorstellen, dass *p und q und r*. Eine bestimmte Fiktion ist somit eine bestimmte Menge an zu verknüpfenden Propositionen: „[A] fiction is, necessarily and sufficiently, a collection of propositions reflexively intended by their author to be conjoined in imagination."[68]

Die genannten impliziten Bedingungen gelten auch auf dieser Ebene. Erstens enthält die Bestimmung eine implizite Gehaltsbedingung. Weil der Autor nicht rationalerweise intendieren kann, dass der Leser eine Menge an ausschließlich wahren Propositionen in der Vorstellung verknüpft, muss eine Fiktion mindestens eine Proposition enthalten, die der Autor für unwahr hält. Zweitens muss der Autor davon überzeugt sein, dass der Leser seine Intention erkennen kann.

Fiktionalität und Wahrheit sind insofern eingeschränkt kompatibel. Eine Fiktion kann beabsichtigt zu großen Teilen wahr sein, aber nicht vollständig. Eine Fiktion muss mindestens einen Satz enthalten, den der Autor für unwahr hält. Ist diese Bedingung erfüllt, kann eine Fiktion auch wahre Sätze enthalten, in denen der Autor den Leser nicht nur dazu auffordert, sich etwas vorzustellen, sondern ihn zugleich auffordert, etwas zu glauben.

Auf der Ebene der Fiktion handelt es sich somit um eine autonomistische Theorie. Eine Fiktion besteht ausschließlich aus fiktionalen Sätzen. Jedoch gibt es, wie die Ausführungen zeigen, nach Stock zwei Typen von fiktionalen Sätzen. Erstens unwahre fiktionale Sätze, die allein das Ergebnis eines fiktionalen Sprechakts sind. Zweitens wahre fiktionale Sätze, die das Ergebnis eines fiktionalen Sprechakts *und* eines assertiven Sprechakts sind. Fiktionale und assertive Sprechakte schließen sich somit nach Stock (wie auch nach Konrad) nicht aus.

Es stellt sich wiederum die Frage, in welchem Verhältnis Fiktionen und fiktionale Werke stehen. Stock legt sich hier nicht abschließend fest. Klar ist ihr zufolge jedoch, dass die Einheiten nicht identisch sind, weil ein Werk mehrere Fiktionen enthalten kann.[69] Stock nennt ein solches Werk eine *multiple fiction*.[70] Eine multiple Fiktion ist ein Werk, in dem nicht alle durch die Sätze des Textes ausgedrückten Propositionen verknüpft werden sollen. Wenn ein Werk eine Fiktion *A* enthält, in der *p* und *q* der Fall ist, und dasselbe Werk eine

68 Stock 2017, 158.
69 Vgl. Stock 2017, 150, 169–174.
70 Vgl. Stock 2017, 169.

Fiktion *B* enthält, in der *r* und *s* der Fall ist – dann sollen nur *p und q* sowie *r und s* miteinander verknüpft werden, nicht aber *p und q und r und s*.

Aus dieser Sicht folgt, dass die Theorie auf der Werkebene weiterhin kompositionalistisch ist. Literarische Werke können Mischungen aus Fiktionen und Nichtfiktionen sein. Ein Werk kann zum Beispiel eine Fiktion *A* enthalten, in der *p* und *q* der Fall ist, wobei der Autor intendiert, dass der Leser sich *p und q* vorstellt. Dasselbe Werk kann zudem eine Nichtfiktion *B* enthalten, in der *r* und *s* der Fall ist, wobei der Autor intendiert, dass der Leser *r und s* nur glauben und sich nicht vorstellen soll. Fiktion *A* wäre das Ergebnis von fiktionalen (und potenziell auch assertiven) Sprechakten, Nichtfiktion *B* hingegen das Ergebnis von allein assertiven Sprechakten.

Als potenzielle Grenzfälle auf der Ebene des Werks kommen nach Stocks Theorie Mischfälle aus Fiktionen und Nichtfiktionen in Frage. In solchen Fällen kann unklar sein, ob das Werk insgesamt als fiktional oder nichtfiktional zu gelten hat. Auf der Ebene der Fiktion können Grenzfälle solche Werke oder Werkteile sein, bei denen über die Intentionen des Autors Unklarheit herrscht.

∵

Stocks Theorie ist somit pragmatisch-produktionsorientiert: Der Fiktionalitätsstatus hängt vom Handeln des Autors ab. Implizit enthält die Theorie zudem ein quasireferenzialistisches Kriterium: Ein Autor darf eine Fiktion nicht für vollständig wahr halten, weil ansonsten die Intentionsbedingung nicht erfüllt sein kann. Auf der Ebene der Fiktion ist die Theorie autonomistisch: Fiktionen bestehen nur aus fiktionalen Sätzen. Auf der Ebene des Werks ist die Theorie kompositionalistisch: Werke können Mischungen aus Fiktionen und Nichtfiktionen sein.

Die ›Fiktionstheorie Stock‹ kann in folgende Definition gefasst werden:

(FS) Ein Erzählwerk *W* (oder ein Werkteil W_T) ist fiktional genau dann, wenn der Autor reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, die in der Vorstellung zu verknüpfende Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten Propositionen {*p, q, r,* …} sei wahr.

2.7 Zwischenfazit: Fiktionalität und Imagination

Die rekonstruierten Theorien haben, den ausgeführten Auswahlkriterien entsprechend, zwei zentrale Gemeinsamkeiten. Alle gehen von einem definitorischen Zusammenhang zwischen Fiktionalität und der

Vorstellungskraft aus. Zudem sind sie insofern pragmatisch, als sie das entscheidende Kriterium für Fiktionalität im Sprachhandeln von Autoren und/oder im Rezeptionsverhalten von Lesern ausmachen.

Innerhalb dieses Rahmens unterscheiden sich die Bestimmungen in ihren Details jedoch signifikant. Dies betrifft insbesondere den zugrunde gelegten Begriff der Vorstellung (a) sowie die Fragen nach der Definitionsmenge (b), der Reichweite (c), der Entscheidungshoheit (d) und einer Gehaltsbedingung (e).

(a) Vorstellungsbegriff
Currie, Lamarque/Olsen, Davies und Stock legen ihren Bestimmungen von Fiktionalität einen engen Begriff der Vorstellung zugrunde. Ihnen zufolge besteht nur zwischen propositionalen Vorstellungen und Fiktionalität ein definitorischer Zusammenhang. ‚Vorstellen' bezeichnet hier eine bestimmte epistemische Haltung gegenüber propositionalem Gehalt. – Walton und Konrad verwenden einen weiten Begriff. Ihnen zufolge besteht über propositionale Vorstellungen hinaus auch zwischen sinnlichen Vorstellungen und Fiktionalität ein definitorischer Zusammenhang. ‚Vorstellen' bezeichnet hier ein breites Spektrum mentaler Aktivitäten im Sinne des alltagssprachlichen Verständnisses des Ausdrucks.

(b) Definitionsmenge
Currie definiert Fiktionalität auf der Mikroebene einzelner Äußerungen und lässt die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus auf der Makroebene von Werken letztlich (mehr oder weniger) offen. – Stock und Davies gehen von Curries Definition auf der Mikroebene aus und übertragen sie auf die Ebene von Äußerungsmengen. (Davies macht darüber hinaus einen defensiven Vorschlag für die Werkebene.) – Lamarque/Olsen gehen zunächst von der Mikroebene aus, jedoch ist ihre Bestimmung auf der Makroebene des Werks die zentrale. – Walton und Konrads Bestimmungen erheben für alle Ebenen gleichermaßen Anspruch auf Gültigkeit.

(c) Reichweite
Walton, Currie und Konrad vertreten kompositionalistische Theorien: Der Text eines Werks kann ihnen zufolge eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen sein. – Lamarques und Olsens Theorie ist (gemäßigt[71])

71 Weil nach Lamarque und Olsen der Text eines fiktionalen literarischen Werks Sätze von nichtfiktivem Gehalt enthalten kann, der Leser aber die fiktionsadäquate Rezeptionshaltung gleichwohl gegenüber dem ganzen Text einnehmen soll, können sie auch als „gemäßigte Autonomisten" gelten (vgl. Konrad 2014, 205–207, hier: 205).

autonomistisch: Ihnen zufolge sind fiktionale Werke als Ganzheiten fiktional. – Davies und Stock vertreten gemischte Positionen. Auf der Werkebene sind die Theorien kompositionalistisch: Werke können Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen (Davies) bzw. Fiktionen und Nichtfiktionen (Stock) sein. Auf der Ebene der Erzählung bzw. der Fiktion sind sie autonomistisch: Sie bestehen aus allein fiktionalen Sätzen.

(d) Entscheidungshoheit
Currie, Davies und Stock ordnen in produktionsorientierten Theorien die Entscheidungshoheit über den Fiktionalitätsstatus eines Werks und seiner Teile allein dem Autor zu. Entscheidend sind seine Absichten, die sich in seinem Sprachhandeln ausdrücken. – Auch Lamarque und Olsen sowie Konrad verstehen den Autor als entscheidende Instanz, betten ihre Theorien jedoch in einen institutionellen Rahmen ein. Entscheidend ist die regelkonforme Teilnahme von Autoren an einer von Autoren und Lesern gleichermaßen anerkannten sozialen Praxis. Die Theorien sind somit produktionsorientiert-institutionell. – Nach Walton liegt die Entscheidungshoheit beim Publikum. Seiner rezeptionsorientierten Theorie zufolge ist der Fiktionalitätsstatus letztlich von der Funktionszuordnung durch die Leserschaft abhängig.

(e) Gehaltsbedingung
Currie, Lamarque/Olsen, Davies und Stock integrieren in ihre Bestimmungen (explizit oder implizit) eine Form von Gehaltsbedingung. Ihre Definitionen enthalten neben dem zentralen pragmatischen auch ein quasireferenzialistisches Kriterium.[72] – Waltons und Konrads Bestimmungen sind allein pragmatisch und machen keinerlei inhaltliche Beschränkungen. Ihnen zufolge besteht zwischen dem Gehalt von Äußerungen und deren Fiktionalitätsstatus kein definitorischer Zusammenhang.

∵

Bei unumstritten als fiktional geltenden literarischen Werken werden diese Theorien in aller Regel zu demselben Ergebnis kommen. Auf den ersten Blick scheinen die Theorien insofern als adäquate Bestimmungen des

72 *Quasi*referenzialistisch sind diese Bedingungen, weil sie nicht allein die Beziehung zwischen Äußerungen und deren Bezugsobjekten im Blick haben, sondern das Handeln des Autors. Insofern sind auch diese Bedingungen letztlich pragmatisch. Jedoch hebt die hier verwendete Bezeichnung ‚quasireferenzialistisch' den Unterschied zu Theorien ohne jegliche Form von Gehaltsbedingung hervor.

Fiktionalitätsbegriffs in Frage zu kommen. Zumindest kann kein Vorschlag *a priori* als inadäquat ausgeschlossen werden. So würden etwa Frischs *Stiller* oder Bärfuss' *Die toten Männer* auf der Werkebene auf der Basis von allen sechs Theorien als fiktional klassifiziert. Unterscheiden würde sich zwar die Begründung der Klassifikation, nicht aber die Klassifikation selbst.

Aus der Gegenüberstellung der Theorien sollte jedoch unmittelbar ersichtlich werden, dass dies bei *Montauk* und *Koala* nicht der Fall sein wird. Hier wird es nicht nur zu unterschiedlichen Begründungen kommen, sondern auch zu unterschiedlichen Klassifikationen. Dadurch wird sich die Möglichkeit eröffnen, die Leistungsfähigkeit der Theorien genauer zu prüfen. Nachdem im ersten Kapitel zunächst die Gründe für den Grenzfallstatus der Werke herausgearbeitet wurden, steht nun die theoretische Basis, um im nächsten Kapitel erste provisorische Klassifikationshypothesen zu formulieren.

TEIL II

Argumentation

KAPITEL 3

Anwendung I

Nach den Annäherungen an die Werke und den Rekonstruktionen der Fiktionstheorien werden in diesem Kapitel erste Lösungsvorschläge für das Fiktionalitätsproblem von *Montauk* und *Koala* skizziert. Damit beginnt der argumentative Teil der Untersuchung und der Prozess der wechselseitigen Erhellung. Die Fiktionstheorien werden zum Analyseinstrumentarium für die Grenzfälle – und die Grenzfälle zu Testfällen für die Fiktionstheorien.[1]

Je nach Theorie werden die aufgelisteten provisorischen textuellen und kontextuellen Fiktions- und Nichtfiktionssignale[2] einen unterschiedlichen Einfluss auf die Klassifikationen haben. In den Annäherungen wurden Fiktionssignale als Merkmale verstanden, die gemessen an der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis häufiger im Text und Kontext von als fiktional geltenden Werken zu beobachten sind als im Text und Kontext von als nichtfiktional geltenden Werken. Die Frage, ob es sich bei diesen Merkmalen um notwendige und/oder hinreichende Merkmale für Fiktionalität handelt, wurde offengelassen.

In der Anwendung kommt die Funktion eines Fiktionssignals nun allen textuellen und kontextuellen Merkmalen zu, die mehr oder weniger deutlich auf die Erfülltheit der je nach Theorie verschiedenen notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen für Fiktionalität hinweisen. Fiktionssignale legen nahe, dass die jeweiligen Bedingungen für Fiktionalität erfüllt sind. Nichtfiktionssignale legen nahe, dass sie nicht erfüllt sind. In dieser ersten Anwendung werden die Signale und ihre Begründungsleistung noch in ihrer Summe betrachtet. Am Ende des Kapitels sollen unterschiedliche Klassifikationen und Erklärungsansätze für den Grenzfallstatus von *Montauk* und *Koala* stehen. Auf der Basis der Evaluation dieser Ergebnisse wird im Laufe der nächsten Kapitel die vorzuschlagende Fiktionstheorie erarbeitet. Danach wird eine zweite und umfassendere Anwendung dieser Fiktionstheorie erfolgen.

1 Zum Konzept der wechselseitigen Erhellung (*reflective equilibrium*) vgl. den Überblick von Daniels 2020: „Viewed most generally, a ‚reflective equilibrium' is the end-point of a deliberative process in which we reflect on and revise our beliefs about an area of inquiry". Das Ziel einer wechselseitigen Erhellung ist somit Kohärenz zwischen Urteilen, die voneinander abhängen. Vgl. dazu auch Stock 2017, 9: Die wechselseitige Erhellung wird dort verstanden als „the practice of mutually adjusting general principles and particular judgements until they cohere".

2 Vgl. die Listen in den Kapiteln 1.1.3.1/1.2.3.1 Signale.

© VICTOR LINDBLOM, 2022 | DOI:10.30965/9783969752623_004

Der Fiktionalitätsstatus wird im Folgenden nach den Theorien von Walton (3.1), Currie (3.2), Lamarque/Olsen (3.3), Davies (3.4), Konrad (3.5) und Stock (3.6) analysiert. Die Definitionen werden zuerst knapp resümiert und operationalisiert, dann auf *Montauk* (a) und *Koala* (b) angewendet. Das Kapitel wird mit einem Zwischenfazit abgeschlossen, in dem diese vorläufigen Ergebnisse zusammengetragen und verglichen werden (3.7).

3.1 Walton: Funktionalismus

Waltons funktionalistische Theorie wurde im letzten Kapitel in folgende Definition gefasst:

(FW) Ein Erzählwerk *W* (oder ein Werkteil W_T) ist fiktional genau dann, wenn es die Funktion von *W* (oder W_T) ist, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen.

Der Fiktionalitätsstatus eines Werks oder Werkteils hängt demnach entscheidend von der Zuschreibung einer Funktion ab. In einer Anwendung ist danach zu fragen, ob und inwiefern es die Funktion von *Montauk* und *Koala* ist, in Waltons Sinne als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen.

(a) *Montauk*
Nach (FW) ist *Montauk* fiktional.

Neben weiteren Funktionen kann dem Werk die für Fiktionalität ausschlaggebende Funktion zugeschrieben werden. Wer den Text liest, stellt sich (nach Waltons weitem Vorstellungsbegriff) das Erzählte propositional und sinnlich vor: Max Frisch trifft in New York Lynn und verbringt mit ihr ein Wochenende in Montauk, denkt über seine Beziehungen nach und kommentiert die erzählten Ereignisse. Die Nichtfiktionssignale haben keinen direkten Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus. Sie weisen jedoch auf weitere Funktionen hin: etwa jene der autobiografischen Selbstdarstellung. Eine solche Funktion kann *Montauk* nach Walton auch als fiktionales Werk erfüllen.

Die Klassifikation könnte möglicherweise graduiert werden. Wenn die Funktion, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen, nicht als zentrale oder primäre Funktion von *Montauk* verstanden würde, sondern als periphere oder sekundäre, ließe sich in Waltons Sinne vielleicht von einem weniger ausgeprägt fiktionalen Werk sprechen. Es ließe sich zudem etwa argumentieren,

die Binnenerzählungen seien weniger fiktional als die Rahmenerzählung, wenn den Werkteilen unterschiedliche (zentrale) Funktionen zugeschrieben würden.

(b) *Koala*
Auch *Koala* ist nach (FW) fiktional.

Dem Werk kann (unter anderem) die Funktion zugeschrieben werden, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen. Die Rezipienten stellen sich bei der Lektüre des Textes vor, wie der namenlose Ich-Erzähler (oder Lukas Bärfuss) den Suizid seines Bruders verarbeitet und dabei die Geschichte des Koalas und Australiens nacherzählt. Die Nichtfiktionssignale im Text und Kontext weisen wiederum auf weitere Funktionen des fiktionalen Werks hin: etwa jene der Darstellung historisch überlieferter Tatsachen.

Auch hier ließe sich möglicherweise aufgrund der weiteren Funktionen eine Graduierung begründen. Insofern könnte von einem mehr oder weniger ausgeprägt fiktionalen Werk gesprochen werden. Es könnte zudem etwa argumentiert werden, die Tiererzählung sei weniger fiktional als die Bruder- und die Bucherzählung, wenn den Werkteilen unterschiedliche zentrale Funktionen zugeschrieben würden.

3.2 Currie: Intentionalismus I

Curries intentionalistische Theorie wurde in folgende Definition gefasst:

(FC) Eine Äußerung *U* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, die durch *U* ausgedrückte Proposition *p* sei wahr, und (ii) *p* höchstens zufällig wahr ist.

Der Fiktionalitätsstatus von Äußerungen und den resultierenden Sätzen hängt demnach von einer Intentionsbedingung und einer quasireferenzialistischen Gehaltsbedingung ab. In einer Anwendung sind auf der Basis aller einschlägigen Text- und Kontextdaten begründbare Hypothesen darüber aufzustellen, ob die notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen für Fiktionalität in einzelnen Sätzen erfüllt sind: (i) Kann Frisch bzw. Bärfuss die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt, die durch den Satz ausgedrückte Proposition sei wahr? (ii) Ist dieser Satz, falls er wahr ist, höchstens zufällig und nicht absichtlich wahr?

In einem zweiten Schritt stellt sich die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus des Werks. Nach Currie hängt dieser (in einer nicht explizit bestimmten Weise) vom Fiktionalitätsstatus der im Text enthaltenen Sätze ab.

(a) *Montauk*
Nach (FC) ist der Text von *Montauk* eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen.

Für die von Frisch und Lynn handelnden Sätze der Rahmenerzählung kann plausibel argumentiert werden, sie seien Ergebnisse von fiktionalen Sprechakten im Sinne von Curries *fiction-making*. Die verschiedenen Fiktionssignale legen nahe, dass Frisch den kooperierenden Leser dazu auffordert, die epistemische Haltung des *Make-believe* einzunehmen und sich vorzustellen, dass die durch die Sätze ausgedrückten Propositionen wahr sind. Auch die Gehaltsbedingung scheint in diesen Sätzen erfüllt zu sein.

In den Binnenerzählungen (und den Sätzen der Rahmenerzählung, die nicht von Lynn handeln) scheint die Gehaltsbedingung hingegen nicht erfüllt zu sein. Die Sätze über Frischs *Leben als Mann* sind, insofern sie wahr sind, absichtlich wahr. Selbst wenn die Intentionsbedingung erfüllt wäre, könnten die Sätze nach Curries Definition nicht fiktional sein. Dasselbe gilt für die Sätze der Kommentarspur. In diesen thematischen Reflexionen scheint Frisch den Leser nicht dazu aufzufordern, sich vorzustellen, dass etwas der Fall ist, sondern es zu glauben.

Es lässt sich für *Montauk* feststellen, was nach Curries kompositionalistischer Theorie für die Texte fiktionaler literarischer Werke im Allgemeinen gilt. Sie sind in aller Regel Mischfälle aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen. Ob Frisch eine hinreichende Menge fiktionaler Äußerungen getätigt hat – ob der Text also eine hinreichende Menge fiktionaler Sätze enthält –, um das Werk als fiktional zu klassifizieren, bleibt offen. Eine Antwort auf die Frage wäre Currie zufolge ohnehin nicht erhellender, als es die Beschreibung der vorliegenden Mischung ist.

(b) *Koala*
Auch der Text von *Koala* ist nach (FC) eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen.

Die Fiktionssignale legen in ihrer Summe zunächst nahe, dass die Intentionsbedingung in den Sätzen der Bruder- und der Bucherzählung erfüllt ist. Ob auch die Gehaltsbedingung erfüllt ist, hängt unter anderem von der Antwort auf die Frage ab, wem die Sätze als Sprecher zugeordnet werden. Falls sie einem namenlosen Ich-Erzähler ohne textexterne Referenz auf eine reale Person zugeordnet werden, kann die Gehaltsbedingung als erfüllt gelten. Wird

der Erzähler hingegen mit Lukas Bärfuss (sowie die Heimatstadt mit Thun, der Dichter mit Kleist, das Jahr des letzten Treffens mit 2011 etc.) identifiziert, scheint die Gehaltsbedingung nicht erfüllt zu sein. Unter dieser Annahme wären die Sätze, insofern sie wahr sind, absichtlich wahr. Folglich könnten sie nicht fiktional sein. Unabhängig von der Identifizierung oder Unterscheidung von Erzähler und Autor sind jedoch die Sätze der Pfadfindertaufe fiktional. Bärfuss fordert in diesen den Leser zu Vorstellungen im Sinne simulierter Überzeugungen auf. Zudem sind die Sätze höchstens zufällig wahr. Dasselbe gilt für die Sätze der Bucherzählung, die eine widersprüchliche Ordnung der Ereignisse behaupten.

Die Nichtfiktionssignale legen nahe, dass in den Sätzen der Tiererzählung die Gehaltsbedingung nicht erfüllt ist. Die wahren Sätze sind insofern absichtlich wahr, als sie auf der historischen Forschung über Australien und den Koala beruhen. Selbst die intern fokalisierten Passagen über Drittpersonen beruhen auf historischen Quellentexten. Diese Sätze können insofern nicht das Ergebnis fiktionaler Äußerungen sein, selbst wenn die Intentionsbedingung erfüllt wäre.

Auch bei *Koala* bleibt der Fiktionalitätsstatus des Werks offen. Jedoch lässt sich die Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen beschreiben. Damit ist nach Curries Theorie die Frage der Fiktionalität hinreichend beantwortet.

3.3 Lamarque/Olsen: Institutionalismus I

Lamarques und Olsens institutionelle Theorie wurde in folgende Definition gefasst:

(FLO) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn es in der Fiktionalitätsinstitution produziert wird, das heißt wenn (i) der Autor in fiktionalen Äußerungen reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, es handle sich bei den im Text von *W* enthaltenen Sätzen um das Ergebnis regulärer Sprechakte, und (ii) der Gehalt dieser Sätze (überwiegend) von den fiktionalen Äußerungen abhängt.

Der Fiktionalitätsstatus eines Werks hängt demnach von einer Intentionsbedingung und einer quasireferenzialistischen Gehaltsbedingung ab. In einer Anwendung sind auf der Basis der Text- und Kontextdaten Hypothesen darüber aufzustellen, ob *Montauk* und *Koala* in der Fiktionalitätsinstitution produziert wurden: (i) Kann Frisch bzw. Bärfuss die Intention zugeschrieben

werden, dass der Leser sich vorstellt, es handle sich bei den Sätzen im Text um das Ergebnis regulärer Sprechakte, auch wenn es keine regulären Sprechakte sind? (ii) Hängt der Gehalt dieser Sätze überwiegend von den fiktionalen Äußerungen ab und nicht davon, was in der Welt der Fall (gewesen) ist?

(a) *Montauk*

Nach (FLO) ist *Montauk* eher nichtfiktional.

Zunächst lässt sich ausschließen, dass beide Bedingungen für Fiktionalität im gesamten Werk erfüllt sind. Es lässt sich kaum überzeugend argumentieren, Frisch fordere den Leser in allen Werkteilen dazu auf, sich nur vorzustellen, die Sätze im Text seien das Ergebnis regulärer Sprechakte. Für die Sätze der Binnenerzählungen und der Kommentarspur scheint die gegenteilige Hypothese plausibler. Zudem hängt in diesen Sätzen der Gehalt nicht von den Äußerungen ab, sondern von Frischs Biografie. Das Werk kann insofern nicht insgesamt Teil der Fiktionalitätsinstitution sein. Im Sinne von Lamarques und Olsens Bestimmungen scheinen zu viele Äußerungen nicht fiktional, und der Gehalt der Sätze scheint zu oft nicht fiktiv.

Gleichwohl ließe sich aufgrund der Fiktionssignale plausibel argumentieren, in den von Lynn handelnden Teilen der Rahmenerzählung seien die Bedingungen erfüllt. Frisch fordere den Leser zu der Vorstellung auf, es handle sich bei den Sätzen um das Ergebnis regulärer Sprechakte, obwohl es keine sind. Zudem hänge der Gehalt der Sätze über das Wochenende von Frisch und Lynn von den fiktionalen Äußerungen ab. Folglich sei angezeigt, gegenüber diesen Werkteilen die fiktionsadäquate Rezeptionshaltung einzunehmen.

Ein solches Mischverhältnis von fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen sieht Lamarques und Olsens (gemäßigt) autonomistische Theorie jedoch nicht vor. Angemessen scheint darum die zurückhaltende Klassifikation des Werks als *eher* nichtfiktional. Es scheint unter Berücksichtigung der einschlägigen Text- und Kontextdaten eher nicht der Fall zu sein, dass *Montauk* von Frisch mit der Absicht produziert wurde, das Werk solle insgesamt nach den Regeln der Fiktionalitätsinstitution rezipiert werden.

(b) *Koala*

Koala ist nach (FLO) eher nichtfiktional.

Auch für *Koala* lässt sich ausschließen, dass beide Bedingungen im gesamten Werk erfüllt sind. In der Tiererzählung hängt der Gehalt der Sätze nicht überwiegend von den Äußerungen ab, sondern von den historischen Tatsachen. Auch wenn die Intentionsbedingung erfüllt wäre, könnten die Werkteile somit nicht fiktional sein.

Aufgrund der Fiktionssignale könnte argumentiert werden, die Bedingungen seien hingegen in der Buch- und der Brudererzählung erfüllt. Die Plausibilität der Hypothese ist jedoch von der Identifizierung oder Unterscheidung von Erzähler und Autor abhängig. Werden die Sätze einem namenlosen Ich-Erzähler zugeordnet, können beide Bedingungen als erfüllt gelten. Werden die Sätze dem Autor Bärfuss zugeordnet und die erzählten Ereignisse unter Berücksichtigung von Kontextinformationen örtlich, zeitlich und personell lokalisiert, scheint die Gehaltsbedingung nicht erfüllt zu sein. Der Gehalt der Sätze wäre nicht durch die Äußerungen bestimmt, sondern durch Bärfuss' Biografie.

Weil ein Mischverhältnis von Lamarque und Olsen nicht vorgesehen ist, scheint wiederum die zurückhaltende Klassifikation des Werks als *eher* nichtfiktional angemessen. Es scheint eher nicht der Fall zu sein, dass *Koala* von Bärfuss mit der Absicht produziert wurde, das Werk solle insgesamt gemäß den Regeln der Fiktionalitätsinstitution rezipiert werden.

3.4 Davies: Intentionalismus II

Davies' intentionalistische Theorie wurde in folgende Definition gefasst:

(FD_E) Eine Erzählung *E* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, die durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten Propositionen seien wahr, und (ii) der Autor beim Verfassen von *E* nicht primär nach Faktentreue strebt.

Der Fiktionalitätsstatus einer Erzählung hängt demnach von einer Intentionsbedingung und einer quasireferenzialistischen Gehaltsbedingung ab. In einer Anwendung sind Hypothesen aufzustellen: (i) Kann Frisch bzw. Bärfuss die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt, die durch die Sätze der Erzählung ausgedrückten Propositionen seien wahr? (ii) Kann Faktentreue, falls die Sätze wahr sind, als primäres Ziel von Frisch bzw. Bärfuss ausgeschlossen werden?

Auf der Werkebene wurde Davies' Theorie in folgende Definition gefasst:

(FD_W) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn (a) es nur aus einer fiktionalen Erzählung oder mehreren fiktionalen Erzählungen besteht oder (b) die enthaltenen nichtfiktionalen Erzählungen eine

heuristische Funktion in Bezug auf die enthaltenen fiktionalen Erzählungen erfüllen.

Die Fiktionalität eines Werks hängt bei einem Mischverhältnis demnach von der Beziehung der Erzählungen ab. In einer Anwendung ist danach zu fragen, in welchem Verhältnis die Erzählungen zueinander stehen.

(a) *Montauk*
Montauk ist nach (FD_E) eine Mischung aus einer fiktionalen Erzählung und mehreren nichtfiktionalen Erzählungen.

In der Lynn-Rahmenerzählung können beide Bedingungen als erfüllt gelten. Auf der Basis der Fiktionssignale kann Frisch die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt, die durch die Sätze ausgedrückten Propositionen seien unabhängig von ihrem effektiven Wahrheitswert wahr. Zudem kann auf der Basis der Fiktionssignale argumentiert werden, Faktentreue sei nicht Frischs primäres Ziel gewesen.

In den Binnenerzählungen und der Kommentarspur scheint die zweite Bedingung hingegen nicht erfüllt zu sein. Hier ist die Hypothese plausibel, die wahren Sätze seien gerade deshalb Teil der Erzählungen, weil sie wahr sind. Auf der Basis der Nichtfiktionssignale kann Frisch Faktentreue als ein primäres Ziel zugeschrieben werden. Selbst wenn die Intentionsbedingung erfüllt wäre, können die Erzählungen insofern nicht fiktional sein.

Der Fiktionalitätsstatus des Werks ist von einer – noch ausstehenden – Interpretation abhängig. Wird der Rahmenerzählung eine heuristische Funktion in Relation zu den Binnenerzählungen zugeschrieben, ist das Werk nichtfiktional. Wird den Binnenerzählungen eine heuristische Funktion in Relation zur Rahmenerzählung zugeschrieben, ist das Werk fiktional.

(b) *Koala*
Koala ist nach (FD_E) eine Mischung aus zwei fiktionalen Erzählungen und einer nichtfiktionalen Erzählung.

In der Bruder- und der Bucherzählung scheinen die Bedingungen für Fiktionalität erfüllt zu sein. Bärfuss kann auf der Basis der Fiktionssignale die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt, die durch die Sätze ausgedrückten Propositionen seien wahr. Zudem kann (nach Davies' Theorie unabhängig davon, ob der Erzähler mit Bärfuss identifiziert wird) darauf geschlossen werden, dass Faktentreue nicht sein primäres Ziel war. Die Schilderung der Pfadfindertaufe sowie die erzählte Ordnung der Rahmenerzählung unterliegen keinem übergeordneten *fidelity constraint*.

In der Tiererzählung scheint die Gehaltsbedingung nicht erfüllt zu sein. Hier ist die Hypothese plausibel, die wahren Sätze über die Geschichte Australiens und den Koala seien Teil der Erzählung, weil sie wahr sind. Bärfuss kann Faktentreue als ein primäres Ziel zugeschrieben werden. Selbst wenn die erste Bedingung erfüllt wäre, kann die Erzählung somit nicht fiktional sein.

Der Fiktionalitätsstatus des Werks ist wiederum abhängig von einer noch ausstehenden Interpretation. Wird der Bruder- und/oder der Bucherzählung eine heuristische Funktion relativ zur Tiererzählung zugeschrieben, ist das Werk nichtfiktional. Wird der Tiererzählung eine heuristische Funktion relativ zur Bruder- und/oder zur Bucherzählung zugeschrieben, ist das Werk fiktional.

3.5 Konrad: Institutionalismus II

Konrads Theorie wurde in folgende Definition gefasst:

(FK) Ein Erzählwerk W (oder ein Werkteil W_T) ist fiktional genau dann, wenn es (er) in der Fiktionalitätsinstitution produziert wird, das heißt wenn (i) der Autor in fiktionalen Äußerungen reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, es handle sich bei den Sätzen im Text von W (oder W_T) um das Ergebnis regulärer Sprechakte, und (ii) der Autor W (oder W_T) hinreichend deutlich mit Signalen auszeichnet, die auf diese Intention hinweisen.

Die Fiktionalität eines Werks oder Werkteils hängt demnach von zwei pragmatischen Bedingungen ab. Es ist in einer Anwendung eine Hypothese aufzustellen: (i) Kann Frisch bzw. Bärfuss für das Werk oder Werkteile die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt (und eventuell *auch* glaubt), bei den Sätzen handle es sich um das Ergebnis regulärer Sprechakte? Die Hypothese ist zudem zu begründen: (ii) Signalisiert Frisch bzw. Bärfuss diese Intention für das Werk oder den Werkteil hinreichend deutlich?

(a) *Montauk*

Montauk ist nach (FK) entweder nichtfiktional oder eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen.

Es lässt sich ausschließen, dass beide Bedingungen in allen Werkteilen erfüllt sind. Selbst wenn die Intentionsbedingung für die Sätze der Binnenerzählungen und der Kommentarspur erfüllt wäre, weist Frisch nicht hinreichend deutlich auf eine solche Intention hin. Die Sätze können insofern

nicht Teil der Kommunikation in der Fiktionalitätsinstitution im Sinne Konrads sein.

Bei der Lynn-Rahmenerzählung könnte eher argumentiert werden, die Intentionsbedingung sei erfüllt. Jedoch würde sich in einem solchen Fall immer noch die Frage stellen, ob die Kennzeichnung der Intention (falls sie Frisch zugeschrieben wird) hinreichend deutlich ist. Zumindest ist sie nicht eindeutig. Es wird darum nicht abschließend klar, ob die Rahmenerzählung Teil der Fiktionalitätsinstitution ist.

Es handelt sich insofern entweder um ein nichtfiktionales Werk oder um ein Mischverhältnis von fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen. Wird von einem Mischfall ausgegangen, handelt es sich entweder um ein fiktionales Werk mit nichtfiktionalen Teilen oder um ein nichtfiktionales Werk mit fiktionalen Teilen. Bei dieser Ausgangslage scheint es nach Konrad geboten zu sein, sich eines Urteils über den Fiktionalitätsstatus des Werks bewusst zu enthalten. Es bleibt unklar, ob das Werk Teil der Fiktionalitätsinstitution ist, weil unklar ist, ob sich Frisch an die Konventionen der sozialen Praxis der Fiktionalität (insbesondere die Kennzeichnungskonvention) gehalten hat.

(b) *Koala*

Koala ist nach (FK) entweder fiktional oder eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen.

Für die Bruder- und die Bucherzählung kann Bärfuss auf der Basis der Fiktionssignale die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt, es handle sich bei den Sätzen um das Ergebnis regulärer Sprechakte. Er kennzeichnet die Intention zudem hinreichend deutlich. Selbst wenn der Erzähler mit Bärfuss identifiziert wird und die Sätze als wahr bewertet werden, sind beide Bedingungen von Konrads Bestimmung erfüllt. Insofern sind die Bruder- und die Bucherzählung Teil der Fiktionalitätsinstitution.

Bei der Tiererzählung legen die Nichtfiktionssignale eher nahe, dass die Intentionsbedingung nicht erfüllt ist. Selbst wenn sie erfüllt wäre, könnte die Kennzeichnung einer solchen Intention wohl nicht als hinreichend erachtet werden. Unter der Annahme eines namenlosen Ich-Erzählers ohne textexterne Referenz als Sprecher könnte nach Konrads Theorie jedoch argumentiert werden, die Sätze der Tiererzählung seien fiktional und nichtfiktional zugleich. Die Sätze wären dann das Ergebnis von fiktionalen und assertiven Sprechakten.

Es handelt sich damit entweder um ein fiktionales Werk (falls beide Bedingungen durchgängig als erfüllt erachtet werden) oder um ein Mischverhältnis von fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen (falls in der Tiererzählung eine oder beide Bedingungen als nicht erfüllt erachtet werden). Bei

dieser zweiten Möglichkeit wäre es nach Konrad wiederum geboten, sich eines Urteils über den Fiktionalitätsstatus des Werks bewusst zu enthalten.

3.6 Stock: Intentionalismus III

Stocks Theorie wurde in folgende Definition gefasst:

(FS) Ein Erzählwerk *W* (oder ein Werkteil W_T) ist fiktional genau dann, wenn der Autor reflexiv intendiert, dass sich der Leser vorstellt, die in der Vorstellung zu verknüpfende Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten Propositionen {*p, q, r,* …} sei wahr.

Die Fiktionalität von Werken und Werkteilen hängt demnach von einer Intentionsbedingung ab. In einer Anwendung ist eine Hypothese aufzustellen: Kann Frisch bzw. Bärfuss die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich vorstellt, die Menge der durch die Sätze in einem Text oder Textteil ausgedrückten und zu verknüpfenden Propositionen sei insgesamt wahr? Diese notwendige und zugleich hinreichende Bedingung für Fiktionalität enthält dabei eine implizite quasireferenzialistische Gehaltsbedingung: Enthält diese Menge mindestens eine Proposition, die der Autor für unwahr hält?

(a) *Montauk*
Montauk ist nach (FS) eine Mischung aus einer Fiktion und mehreren Nichtfiktionen.

In der Lynn-Rahmenerzählung scheint die Bedingung erfüllt zu sein. Frisch kann auf der Basis der Fiktionssignale die Intention zugeschrieben werden, dass der Leser sich im Sinne von Stocks *F-imagining* vorstellt, die Menge der zu verknüpfenden Propositionen sei insgesamt wahr. Auch die implizite Gehaltsbedingung scheint erfüllt. Die Erzählung enthält dabei nach Stocks Bestimmungen Sätze, die das Ergebnis von allein fiktionalen Sprechakten sind (jene, die von Lynn handeln) und Sätze, die das Ergebnis von fiktionalen und assertiven Sprechakten zugleich sind (jene, die nicht von Lynn handeln). Die Rahmenerzählung bildet damit eine Fiktion: eine Menge an in der Vorstellung zu verknüpfenden Propositionen.

In den Binnenerzählungen und in den Sätzen der Kommentarspur kann die Bedingung nicht als erfüllt gelten. Die Nichtfiktionssignale legen die gegenteilige Intention Frischs nahe: Der Leser soll sich nicht vorstellen, sondern

glauben, die verknüpften Mengen an Propositionen seien insgesamt wahr. Der effektive Wahrheitswert der Sätze ist dabei für den Fiktionalitätsstatus unerheblich. Insofern, als die Sätze der Binnenerzählungen das Ergebnis von allein assertiven Sprechakten zu sein scheinen, bilden die verknüpften Propositionsmengen Nichtfiktionen.

Montauk ist demnach eine Mischung aus einer Fiktion und mehreren Nichtfiktionen. Auf der Werkebene bleibt der Fiktionalitätsstatus unbestimmt.

(b) *Koala*

Koala besteht nach (FS) aus zwei Fiktionen und einer Nichtfiktion.

Die Bruder- und die Bucherzählung bilden Fiktionen. Bärfuss kann plausibel die Intention zugeschrieben werden, der Leser solle sich vorstellen, die beiden durch die Sätze ausgedrückten Mengen an Propositionen seien insgesamt wahr. Dabei ist die implizite Gehaltsbedingung in der Brudererzählung durch die Sätze der Pfadfindertaufe und in der Bucherzählung durch die Ordnung der Ereignisse erfüllt. Je nach Annahme über das Verhältnis von Erzähler und Autor verändert sich nach Stocks Bestimmungen zwar nicht der Fiktionalitätsstatus der Sätze, aber die Bewertung der ausgeführten Sprechakte. Werden die Äußerungen einem Ich-Erzähler ohne textexterne Referenz zugeordnet, sind die Sätze das Ergebnis von allein fiktionalen Sprechakten. Bärfuss würde den Leser nur zu Vorstellungen auffordern. Wird der Erzähler mit Bärfuss identifiziert, können hingegen viele (aber nicht alle) Sätze als Ergebnis von fiktionalen und assertiven Sprechakten zugleich bewertet werden. Bärfuss würde den Leser zu Vorstellungen und Überzeugungen auffordern.

In der Tiererzählung scheint die Bedingung hingegen nicht erfüllt zu sein. Die Nichtfiktionssignale legen nahe, dass Bärfuss den Leser nicht dazu auffordert, sich vorzustellen, die Menge der Propositionen sei wahr, sondern es zu glauben. Der Wahrheitswert der Sätze ist für den Fiktionalitätsstatus der Erzählung unerheblich. Die Propositionen der Tiererzählung bilden eine Nichtfiktion.

Insofern handelt es sich um eine Mischung aus zwei Fiktionen und einer Nichtfiktion. Auf der Werkebene bleibt die Klassifikation wiederum offen.

3.7 Zwischenfazit: Klassifikationen

Die Anwendung der Fiktionstheorien von Walton, Currie, Lamarque/Olsen, Davies, Konrad und Stock führt zu unterschiedlichen Klassifikationen von *Montauk* und *Koala*. Dabei unterscheiden sich auch die durch die Theorien

implizierten Erklärungsansätze für den in den Annäherungen beobachteten Grenzfallstatus der Werke.

- (FW): Nach Walton sind *Montauk* und *Koala* fiktional. Waltons streng ausgelegter Theorie zufolge sollte es sich nicht um Grenzfälle handeln. Eine nur grob durch Walton inspirierte Erklärung für den Grenzfallstatus könnte jedoch lauten: Das Publikum ist sich nicht einig darüber, welche Funktionen die Werke erfüllen bzw. welche dieser Funktionen die zentrale ist. Die Werke wären nach einer solchen Erklärung Grenzfälle, weil sie mehrere Funktionen erfüllen und keine dieser Funktionen allgemein als zentrale anerkannt wird. Vielmehr schreiben die Interpreten den Werken unterschiedliche zentrale Funktionen zu und beantworten deshalb die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus unterschiedlich.
- (FC): Nach Currie sind die Texte von *Montauk* und *Koala* Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen. Der Fiktionalitätsstatus der Werke bleibt unbestimmt. Nach Curries Theorie ließe sich der Grenzfallstatus der Werke mit dieser Mischung erklären. Weil keine klare Tendenz auszumachen ist, ob es sich um fiktionale Sätze im Text eines nichtfiktionalen Werks oder um nichtfiktionale Sätze im Text eines fiktionalen Werks handelt, klassifizieren Interpreten die Werke unterschiedlich.
- (FLO): Nach Lamarque und Olsen sind *Montauk* und *Koala* eher nichtfiktional. Es scheint eher nicht der Fall zu sein, dass die Werke insgesamt Teil der Fiktionalitätsinstitution sind, aber die Urteile bleiben unsicher. Eine Ermessensfrage ist etwa, ob die Texte tatsächlich zu viele Sätze enthalten, die in Lamarques und Olsens Sinne nicht von fiktivem Gehalt sind, damit die Werke als fiktional gelten können. Der Grenzfallstatus erklärt sich nach ihrer Theorie aus dieser Unsicherheit. Manche Interpreten erachten die Werke als Teil der Fiktionalitätsinstitution, andere nicht.
- (FD_E)/(FD_W): Nach Davies sind *Montauk* und *Koala* Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen. Der Fiktionalitätsstatus kann auf der Werkebene bestimmt werden, die Bestimmung muss aber durch eine Interpretation begründet werden. Nach Davies ließe sich der Grenzfallstatus mit der unterschiedlich beantwortbaren Frage nach der Beziehung zwischen den enthaltenen Erzählungen erklären. Manche Interpreten schreiben im Hinblick auf die strukturelle Organisation des Werkganzen den fiktionalen Teilen eine heuristische Funktion für die nichtfiktionalen Teile zu, andere bewerten die Beziehung umgekehrt.
- (FK): Nach Konrad ist *Montauk* entweder nichtfiktional oder eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen mit unbestimmtem

Fiktionalitätsstatus auf der Werkebene. *Koala* ist entweder fiktional oder eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen mit unbestimmtem Fiktionalitätsstatus auf der Werkebene. Der Grenzfallstatus ließe sich auf der Basis von Konrads Theorie mit der nicht hinreichend deutlichen Kennzeichnung der jeweiligen Intention der Autoren erklären. Manche Interpreten bewerten die Kennzeichnung der Intention, dass das Werk oder ein Werkteil nach den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert wird, als hinreichend deutlich und schreiben sie Frisch bzw. Bärfuss zu, andere nicht.

– (FS): Nach Stock sind *Montauk* und *Koala* Mischungen aus Fiktionen und Nichtfiktionen. Auf der Werkebene bleibt die Klassifikation unbestimmt. Der Grenzfallstatus erklärt sich nach ihrer Theorie aus dieser Mischung. Es bleibt unklar, ob es sich um ein fiktionales Werk mit einer Nichtfiktion (bzw. Nichtfiktionen) oder um ein nichtfiktionales Werk mit einer Fiktion (bzw. Fiktionen) handelt.

KAPITEL 4

Evaluation

Die vorläufigen Ergebnisse der ersten Anwendung sollen nun evaluiert werden. Die Evaluation erfüllt dabei eine Begründungsfunktion für die letztlich vorzuschlagende Fiktionstheorie und die vorzuschlagenden Klassifikationen von *Montauk* und *Koala*.

Die in den letzten beiden Kapiteln rekonstruierten und angewendeten Theorien wurden mehrheitlich durch die Beschreibung der Produktion und Rezeption von unumstritten als fiktional geltenden Werken generiert. Bei *Montauk* und *Koala* handelt es sich indes absichtlich um umstrittene Fälle. Zwar ist an paradigmatischen Fällen von Fiktionalität zu untersuchen, was Fiktionalität ist. Jedoch ist an Grenzfällen zu testen, wie leistungsfähig konkurrierende Fiktionstheorien sind. Es wäre wenig aufschlussreich, Theorien an denselben unumstrittenen Fällen zu prüfen, anhand derer die Theorien generiert wurden. Durch die Konfrontation mit umstrittenen Fällen treten hingegen die Konsequenzen der Bestimmungen deutlicher hervor. Diese Konsequenzen lassen sich bewerten, und diese Bewertungen erlauben wiederum Rückschlüsse auf die Leistungsfähigkeit der Fiktionstheorien. Kurz: Theoriegenerierung muss anhand möglichst eindeutiger Fälle geschehen – zur Theorieevaluation bergen jedoch uneindeutige Fälle das größere Potenzial. Dies die Idee hinter dem Vorgehen.

Dabei ist ‚Leistungsfähigkeit' ein relativer und gradueller Begriff. Theorien sind je nach definiertem Ziel mehr oder weniger leistungsfähig. Die hier geltenden Gütekriterien sind: Erklärungspotenzial (a), Adäquatheit (b) und Anwendbarkeit (c).

(a) Erklärungspotenzial

Als erstes Kriterium zur Evaluation der Leistungsfähigkeit einer Theorie soll das Potenzial zur Erklärung des beobachteten Grenzfallstatus der Werke gelten. Auf der Basis einer leistungsfähigen Theorie sollte, so die dem Kriterium zugrunde liegende Überzeugung, nicht nur der Fiktionalitätsstatus von unumstrittenen Fällen adäquat bestimmt werden können. Sie sollte zudem zur Beschreibung und Analyse von umstrittenen Fällen (wie *Montauk* und *Koala*) dienen können. Erstens sollte sie erklären können, warum es sich um umstrittene Fälle handelt. Zweitens sollte aus dieser Erklärung ein Lösungsvorschlag resultieren: entweder zur Klassifikation oder zumindest zum Umgang mit dem Grenzfall.

(b) Adäquatheit
Als zweites Kriterium zur Evaluation der Leistungsfähigkeit soll die intuitive Adäquatheit der Ergebnisse gelten. Dieses Kriterium gilt als erfüllt, wenn die Anwendung zu einer mit der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis zwischen Fiktionalität und Nichtfiktionalität kompatiblen Klassifikation führt. Als ‚intuitiv adäquat' wird ein Ergebnis – und dies gilt insbesondere bei Grenzfällen – nicht dann verstanden, wenn es mit der Intuition eines Individuums übereinstimmt, sondern wenn es in den beobachtbaren Sprachgebrauch integrierbar ist. Dieses Kriterium wird berücksichtigt, damit es sich bei der vorzuschlagenden Bestimmung des Fiktionalitätsbegriffs um eine Explikation und keine Umbestimmung handelt.[1] Der feststehende Sprachgebrauch in und außerhalb der Wissenschaft soll, wo er feststeht, durch den Vorschlag zunächst möglichst gut abgebildet werden. Darüber hinaus soll er in den Grauzonen (um Fälle wie *Montauk* und *Koala* analysieren zu können) geschärft werden.

(c) Anwendbarkeit
Als drittes Kriterium sollen die Operationalisierbarkeit und der Nutzen einer Theorie für die literaturwissenschaftliche Praxis gelten. Eine leistungsstarke Theorie sollte diesem Kriterium zufolge als methodisch fundiertes Analyseinstrument zur systematischen Bestimmung des Fiktionalitätsstatus eines Werks verwendet werden können. In derselben Weise, wie eine Interpretationstheorie etwa angeben sollte, wie die Bedeutung eines Werks zu bestimmen ist, sollte im Rahmen einer Fiktionstheorie angegeben werden, wie vorzugehen ist, um den Fiktionalitätsstatus eines Werks zu bestimmen.

∴

Anhand dieser Gütekriterien werden im Folgenden die Ergebnisse der Anwendung der Theorien von Walton (4.1), Currie (4.2), Lamarque und Olsen (4.3), Davies (4.4), Konrad (4.5) sowie Stock (4.6) evaluiert. Auf der Basis

1 Zum hier zugrunde gelegten Begriff und Verfahren der Explikation vgl. Köppe 2006, 161–162: „Ihr Ziel ist es, eine etablierte Ausdrucksverwendung aufzugreifen und zu modifizieren. Ihren Ort haben Explikationen vor allem in der Wissenschaft, wo es gilt, die Präzision eines Ausdrucks den ‚Erfordernissen' und ‚Ansprüchen' oder den ‚Zielen' der Wissenschaft anzupassen." Vgl. in diesem Sinne auch Kindt 2011, 30: Eine Explikation ist „eine Definition, die den Anschluss an die bisherige Verwendung eines Konzepts mit dessen Präzisierung für den Gebrauch in bestimmten Zusammenhängen zu verbinden versucht" oder Strube 1993, 16: Eine Explikation vereint die „Feststellung verschiedener ‚tatsächlicher' Gebrauchsweisen" eines Ausdrucks mit einer „Festlegung […] auf bestimmte (zukünftig zu praktizierende) Gebrauchsweisen".

dieser Evaluation wird zuletzt ein im nächsten Kapitel auszuführender Vorschlag zur Kombination dreier Theorien skizziert (4.7).

4.1 Waltons Funktionalismus

Waltons streng ausgelegte Theorie stellt keine Erklärung für den Grenzfallstatus von *Montauk* und *Koala* bereit. Seinen Bestimmungen zufolge sollte es sich nicht um Grenzfälle handeln. Aus einer modifizierten Variante der Theorie würde aber eine plausible Erklärung resultieren. Notwendig und zugleich hinreichend für Fiktionalität wäre einer solchen Anpassung zufolge (die Walton jedoch explizit ablehnt[2]), dass es die zentrale Funktion eines Werks oder Werkteils sein müsste, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen. Die Unstimmigkeit könnte dann durch die verschiedenen und grundsätzlich anfechtbaren Funktionszuschreibungen erklärt werden.

Aus Waltons Theorie resultiert, da es kein Problem zu lösen gibt, kein Lösungsvorschlag. – Auf der Basis der modifizierten Theorie könnte aber argumentiert werden, die Werkteile seien unterschiedlich zu klassifizieren. In *Montauk* sei die zentrale Funktion der Binnenerzählungen die autobiografische Selbstdarstellung, die zentrale Funktion der Rahmenerzählung hingegen das Anleiten eines Vorstellungsspiels. In *Koala* sei die zentrale Funktion der Tiererzählung die Darstellung historischer Ereignisse, die zentrale Funktion der Bruder- und der Bucherzählung hingegen das Anleiten eines Vorstellungsspiels.

Die Adäquatheit der Ergebnisse ist nach Waltons Theorie begrenzt. Gemessen an der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis folgt aus seiner Theorie eine deutliche Erweiterung des Begriffsumfangs.[3] – Die Ergebnisse der modifizierten Theorie könnten eher als adäquat gelten. Werden die Werke aufgrund der Zuschreibung unterschiedlicher zentraler Funktionen als Mischungen von

2 Vgl. Walton 1990, 94 [Hervorhebung im Original]: „Should we go by the *primary* or *dominant* function of a work in classifying it as fiction or nonfiction, insofar as that can be ascertained, rather than tying its status to the mere presence or absence of a given function? This seems to me an awkward alternative“. Walton bleibt dabei: „Any work with the function of serving as a prop in games of make-believe, *however minor or peripheral or instrumental this function might be*, qualifies as ‚fiction‘; only what lacks this function entirely will be called nonfiction“ (Walton 1990, 72; meine Hervorhebung, V. L.).

3 Konrad stuft Waltons Theorie insofern als ‚hyperfiktionalistisch‘ ein (vgl. Konrad 2014, 152–155). Friend führt den Ausdruck der *walt-fiction* ein, um anzuzeigen, dass sich sein Begriff von üblichen Verwendungsweisen unterscheidet (vgl. Friend 2008, 152–154; 2011, 164). Auch Bareis spricht von einer „sehr weite[n] Applikation“ (Bareis 2014, 53), die zu einer „Ausweitung des Fiktionsbegriffs“ (Bareis 2014, 54) führe. Zipfel macht in Waltons Theorie gar „terminologische Taschenspielertricks“ (Zipfel 2001, 24) aus.

fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen klassifiziert, scheint dieses Ergebnis mit der etablierten Unterscheidungspraxis für eindeutige Fälle kompatibel zu sein. Die Klassifikation der Lynn-Erzählung von *Montauk* sowie der Bruder- und der Bucherzählung von *Koala* als fiktionale Werkteile wären in den feststehenden Sprachgebrauch integrierbar. Offen bliebe aber immer noch der Fiktionalitätsstatus auf der Werkebene. Hier könnte argumentiert werden, in *Montauk* sei die Funktion, als Hilfsmittel in einem Vorstellungsspiel zu dienen, nicht die zentrale, in *Koala* hingegen schon. Folglich sei *Montauk* als Werk nichtfiktional, *Koala* hingegen fiktional.

Die Operationalisierbarkeit und der Nutzen für die literaturwissenschaftliche Praxis von Waltons Theorie (und dies gilt auch für die potenzielle Modifikation) ist beschränkt. Zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus eines Werks ist in erster Linie der Umgang mit dem Werk durch das Publikum zu beschreiben. Eine Klassifikation ist demnach keine analytische, sondern eine empirische Aufgabe. Der Blick verschiebt sich vom Werk auf die Rezeption.[4] Dies ist kein grundsätzliches Problem. Es spricht nichts gegen die Auseinandersetzung mit der Rezeption eines Werks. Es wird für Waltons Theorie aber zu einem Problem, wenn das Interesse in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung auf dem Werk selbst liegt. Dieses Interesse ist in der wissenschaftlichen Praxis oft oder sogar meistens gegeben. Dies mindert die Leistungsfähigkeit von Waltons Theorie relativ zum hier verfolgten Ziel.

4.2 Curries Intentionalismus

Curries Theorie legt eine plausible Erklärung für den Grenzfallstatus von *Montauk* und *Koala* nahe. Weil es sich bei den Texten um Mischungen von fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen handelt, unterscheiden sich die Klassifikationen in der Literaturkritik und -wissenschaft. Aufgrund des Mischverhältnisses klassifizieren die Interpreten die Werke unterschiedlich.

Aus Curries kompositionalistischer Theorie folgt kein Lösungsvorschlag. Der Fiktionalitätsstatus von *Montauk* und *Koala* ist durch die Beschreibung der Mischung von fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen seiner Theorie zufolge abschließend bestimmt. Ein derartiges Mischverhältnis ist nach Currie keine Ausnahme, sondern die Regel. Je nach ausgeführtem Sprechakt fordert Frisch bzw. Bärfuss den kooperierenden Leser zu der angemessenen epistemischen Haltung gegenüber dem propositionalen Gehalt auf. Ist der

4 Vgl. dazu auch Bareis 2014, 62.

Fiktionalitätsstatus der Sätze adäquat bestimmt, kann die Frage offenbleiben, ob das Werk insgesamt als fiktional oder nichtfiktional gelten solle.

Auf der Satzebene scheinen die Ergebnisse von Curries Theorie adäquat zu sein. Dass Sätze als Ergebnis fiktionaler Äußerungen fiktional sind, wenn der Leser sich vorstellen soll, der propositionale Gehalt des Satzes sei wahr, ist mit der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis kompatibel. Auch die Gehaltsbedingung scheint in den feststehenden Sprachgebrauch integrierbar. Es stellt sich gleichwohl die Frage, ob Curries Gehaltsbedingung zwar für einzelne Sätze adäquat, jedoch für Satzmengen zu streng ist. Seiner Theorie zufolge enthalten viele oder sogar die meisten Texte der als fiktional geltenden literarischen Werke nichtfiktionale Sätze. Es stellt sich insofern immer wieder die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus auf der Werkebene.

Currie gibt kein Kriterium an zur Unterscheidung eines fiktionalen Werks, dessen Text nichtfiktionale Sätze enthält und eines nichtfiktionalen Werks, dessen Text fiktionale Sätze enthält. Diese Unbestimmtheit ist insofern inadäquat, als die Unterscheidungspraxis zwischen Fiktionalität und Nichtfiktionalität in aller Regel die Werkebene mindestens auch im Blick hat. Selbst wenn das Offenlassen dieser Frage begründet ist, bleibt ein nachweisbares und berechtigtes Interesse am Fiktionalitätsstatus von Werken bestehen, dem eine Theorie in irgendeiner Form Rechnung tragen sollte.

Curries Theorie lässt sich auf der Satzebene operationalisieren. Auf der Basis aller einschlägigen Text- und Kontextdaten sind Hypothesen über die Erfülltheit der Bedingungen für Fiktionalität aufzustellen. Je nach Begründetheit dieser Hypothese ist das Urteil über den Fiktionalitätsstatus einzelner Sätze mehr oder weniger sicher. Auf der Werkebene ist die Theorie nur insofern operationalisierbar, als sich Mischungen von fiktionalen und nichtfiktionalen Sätzen beschreiben lassen. Curries Theorie ist insofern relativ zu den Gütekriterien auf der Satzebene leistungsstark. Auf der Werkebene bleiben Fragen offen.

4.3 Lamarques und Olsens Institutionalismus

Auch die Theorie von Lamarque und Olsen kann plausibel erklären, warum der Fiktionalitätsstatus von *Montauk* und *Koala* unterschiedlich bewertet wird. Es bleibt ihrer Theorie zufolge uneindeutig, ob die Werke insgesamt Teil der Kommunikation zwischen Autoren und Lesern in der Fiktionalitätsinstitution sind oder nicht. Die Text- und Kontextdaten weisen in unterschiedliche Richtungen. In manchen Werkteilen können die beiden Bedingungen für Fiktionalität als erfüllt gelten, in anderen nicht. Deshalb unterscheiden sich

die Klassifikationen der Interpreten. Ein Lösungsvorschlag resultiert aus der Theorie nicht. Der Fiktionalitätsstatus der Werke bleibt entweder unsicher oder unbestimmt.

Werden die Werke insgesamt als eher nichtfiktional klassifiziert, wie es die Theorie nahelegt, scheint diese Klassifikation nicht für alle Teile der Werke gleichermaßen adäquat. Die Klassifikation der Werke und aller Werkteile als fiktional oder nichtfiktional scheint den Grenzfällen in ihrer Komplexität nicht gerecht zu werden. Dies liegt an Lamarques und Olsens autonomistischer Grundannahme. Auch wenn literarische Werke oft oder sogar meistens in ihrer Ganzheit fiktional oder nichtfiktional sind, bleiben Mischfälle prinzipiell möglich. Literarische Werke können heterogenere Gebilde sein, als es in der Theorie vorgesehen ist. Zudem scheint die Gehaltsbedingung zu streng zu sein. Auch in Texten von unumstritten als fiktional geltenden Werken hängt der Gehalt vieler Sätze oft nicht von den Äußerungen selbst ab, sondern von textexternen Sachverhalten – davon, was in der Welt der Fall ist oder war.

Die Theorie ist operationalisierbar. Über die Erfülltheit der Bedingungen können mehr oder weniger gut begründete Hypothesen aufgestellt werden. Der Nutzen der Theorie für die literaturwissenschaftliche Praxis ist jedoch beschränkt. Sie eignet sich wohl zur Anwendung auf paradigmatische Fälle von Fiktionalität, aber kaum zur Analyse von umstrittenen Fällen. Dies mindert die Leistungsfähigkeit der Theorie relativ zu den definierten Gütekriterien.

4.4 Davies' Intentionalismus

Aus Davies' Theorie resultiert eine plausible Erklärung für den Grenzfallstatus der Werke. Die Unstimmigkeit kann nach Davies durch Interpretationen erklärt werden, in denen die Beziehungen zwischen den enthaltenen Erzählungen unterschiedlich bewertet werden. Die Theorie legt damit einen Lösungsvorschlag nahe. Bei einem Mischfall ist die Klassifikation des Werks durch eine Interpretation und Reflexion über die Beziehung der enthaltenen Erzählungen zu begründen.

Die Ergebnisse scheinen auf der Ebene der Erzählungen eingeschränkt adäquat zu sein. Die resultierenden Klassifikationen sind zwar mit der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis kompatibel. Zudem wird der Komplexität und Heterogenität der Grenzfälle Rechnung getragen, indem sich die Klassifikationen auf der Ebene der Erzählungen und der Werkebene unterscheiden können. Eine Bedingung in Davies' Theorie scheint die im Groben etablierte Unterscheidungspraxis jedoch weniger adäquat abzubilden. Wenn Faktentreue nicht das *primäre* Ziel des Autors war, aber vielleicht doch *ein* Ziel, können fiktionale Erzählungen aus allein wahren Sätzen bestehen. Dies

scheint in den feststehenden Sprachgebrauch insofern nicht problemlos integrierbar, als der Begriffsumfang erweitert wird.

Auf der Werkebene hängt die Adäquatheit der Klassifikation von der Begründung der jeweiligen Interpretation ab. Die Adäquatheit eines solchen Ergebnisses kann somit nur im Einzelfall und unter Berücksichtigung der zugrunde liegenden Interpretation evaluiert werden.

Die Theorie ist operationalisierbar. Auf Basis der Text- und Kontextdaten können Hypothesen darüber aufgestellt werden, ob die (eingeschränkt adäquaten) Bedingungen für Fiktionalität erfüllt sind. Für die literaturwissenschaftliche Praxis ist Davies' Vorschlag zur Klassifikation von Mischfällen auf der Werkebene von Nutzen. Jedoch überschneidet sich an diesem Punkt die Fiktionstheorie mit der Interpretationstheorie. Das Vorgehen zur interpretationsabhängigen Klassifikation von Mischfällen müsste auf der Basis von Davies' skizzierter Grundidee noch im Detail bestimmt werden.

4.5 Konrads Institutionalismus

Konrads Theorie impliziert eine plausible Erklärung für den Grenzfallstatus der Werke. Die Unstimmigkeit resultiert demnach vor allem aus der uneindeutigen Kennzeichnung der Intentionen von Frisch bzw. Bärfuss. Wird von einer Mischung von fiktionalen und nichtfiktionalen Teilen ausgegangen, bleibt zudem unklar, ob das Werk insgesamt Teil der Fiktionalitätsinstitution ist oder nicht. In solchen Fällen schlägt Konrad die bewusste Enthaltung als Resultat und Lösung vor. Die Werke behalten insofern ihren Grenzfallstatus.

Auf der Ebene der Werkteile scheinen die Ergebnisse eingeschränkt adäquat. Die Klassifikationen sind mit der Unterscheidungspraxis kompatibel. Zudem wird die Theorie der Komplexität und Heterogenität der Grenzfälle insbesondere durch die Beobachtung gerecht, dass sich fiktionale und assertive Sprechakte nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern zugleich ausgeführt werden können. Jedoch führt das Fehlen jeglicher Gehaltsbedingung in Konrads Theorie zu einer Erweiterung des Begriffsumfangs. Unabhängig vom Wahrheitswert der Sätze könnte etwa die Tiererzählung in *Koala* als fiktional klassifiziert werden, wenn die Kennzeichnung einer solchen Intention als hinreichend erachtet würde. Ein solches Ergebnis schiene in den feststehenden Sprachgebrauch nicht widerspruchsfrei integrierbar. Zudem ist die bewusste Enthaltung als ein mögliches Ergebnis der Klassifikation auf der Werkebene zwar wohlbegründet. Gleichwohl besteht in der Unterscheidungspraxis ein Interesse am Fiktionalitätsstatus von Werken, dem die Theorie nicht gerecht wird.

Die Operationalisierbarkeit von Konrads Theorie ist gegeben. Zur Klassifikation von Werken und Werkteilen sind Hypothesen über die Intentionen des Autors aufzustellen, zudem ist die Kennzeichnung dieser Intentionen im Text und Kontext nachzuweisen. Von Nutzen für die literaturwissenschaftliche Praxis ist insbesondere die Feststellung, dass Autoren zugleich zu Vorstellungen und Überzeugungen auffordern können. Die Leistungsfähigkeit der Theorie wird aber durch die Erweiterung des Begriffsumfangs und durch das Fehlen eines Kriteriums zur Klassifikation von Mischfällen gemindert.

4.6 Stocks Intentionalismus

Stocks Theorie liefert auf der Werkebene eine plausible Erklärung für die Unstimmigkeiten. Die Texte sind Mischungen aus Fiktionen und Nichtfiktionen. Deshalb werden die Werke unterschiedlich klassifiziert. Stocks Theorie schlägt keine Lösung vor. Aus ihrer Theorie folgt zwar die Möglichkeit eines Mischverhältnisses, jedoch widerspricht dies der Zielsetzung Stocks.

Die Ergebnisse auf der Ebene der Fiktionen und Nichtfiktionen scheinen adäquat zu sein. Die Klassifikationen der Satzmengen sind mit der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis kompatibel und in den feststehenden Sprachgebrauch integrierbar. Dies gilt insbesondere für die implizite Gehaltsbedingung von Stocks Theorie. Diese bildet einen Kompromiss zwischen Curries und Davies' Bestimmungen. Im Ergebnis bildet ihr Vorschlag den Sprachgebrauch in und außerhalb der Wissenschaft damit adäquater ab. Fiktionen (Mengen an in der Vorstellung zu verknüpfenden Propositionen) können demnach zu großen Teilen, aber nicht absichtlich vollständig wahr sein. Zudem wird die Theorie der Komplexität und Heterogenität der beiden Grenzfälle insofern gerecht, als auch Stock zufolge fiktionale Sätze das Ergebnis von zugleich ausgeführten fiktionalen und assertiven Sprechakten sein können. Auf der Werkebene bleibt die Klassifikation jedoch offen. Damit wird die Theorie dem bestehenden Interesse am Fiktionalitätsstatus von Werken nicht gerecht.

Die Operationalisierbarkeit ist gegeben. Es sind Hypothesen über die Intentionen des Autors aufzustellen, wobei die implizite Kennzeichnungsbedingung und die implizite Gehaltsbedingung erfüllt sein müssen, um dem Autor die notwendige und zugleich hinreichende Intention für Fiktionalität zuschreiben zu können. Von Nutzen für die literaturwissenschaftliche Praxis ist wiederum die Feststellung, dass Autoren durch ihre Äußerungen zu Vorstellungen und Überzeugungen zugleich auffordern können. Die Theorie ist insbesondere für die Ebene der Satzmengen für die literaturwissenschaftliche Praxis von Nutzen und leistungsstark.

4.7 Zwischenfazit: Kombination

Durch die Evaluation der ersten Anwendung zeichnet sich ein klareres Bild von den Konsequenzen der jeweiligen Bestimmungen von Fiktionalität ab. Bei allen Theorien sind relativ zu den definierten Gütekriterien Stärken und Schwächen auszumachen. Die Anwendung lässt die folgenden zentralen Probleme deutlicher heraustreten:

- (FW): Waltons Theorie führt zu einer Erweiterung des Begriffsumfangs.
- (FC): Curries Theorie führt bei Satzmengen zu einer Einengung des Begriffsumfangs und lässt auf der Werkebene berechtigte Fragen unbeantwortet.
- (FLO): Lamarques und Olsens Theorie führt zu einer Einengung des Begriffsumfangs und wird der Heterogenität von komplexeren Fällen nicht gerecht.
- (FD_E): Davies' Theorie führt zu einer Erweiterung des Begriffsumfangs.
- (FK): Konrads Theorie führt zu einer Erweiterung des Begriffsumfangs und lässt auf der Werkebene berechtigte Fragen unbeantwortet.
- (FS): Stocks Theorie lässt auf der Werkebene berechtigte Fragen unbeantwortet.

Diese zugespitzt zusammengetragenen Schwächen legen jedoch nahe, dass eine Kombination der Stärken dreier Theorien erfolgversprechend sein könnte:

- (FC): Curries Theorie zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus von Äußerungen
- (FS): Stocks Theorie zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus von Erzählungen
- (FD_W): Davies' Theorie zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus von Werken

Die drei intentionalistischen Theorien haben sich in unterschiedlicher Weise als leistungsstark erwiesen. Curries Theorie ist zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus von Sätzen adäquat und operationalisierbar. Stock lockert Curries (zu) strenge Gehaltsbedingung, wodurch ihre Theorie zur Klassifikation von Erzählungen adäquat und operationalisierbar wird. Davies schlägt ein Kriterium zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus von Werken vor, wenn es sich nach Stocks Theorie um Mischfälle handelt.

Es lässt sich die zu prüfende Vermutung aufstellen: Eine in diesem Sinne kombinierte und an die Bedürfnisse der Literaturwissenschaft angepasste Theorie erfüllt die Gütekriterien. Dieser Vorschlag wird im nächsten Kapitel ausformuliert und operationalisiert, um ihn dann in einer zweiten Anwendung auf *Montauk* und *Koala* auf die Probe zu stellen.

KAPITEL 5

Theorie II

Nach der ersten Anwendung und der Evaluation der Fiktionstheorien wurde im letzten Kapitel als Zwischenfazit die Vermutung geäußert: Eine auf die Bedürfnisse der Literaturwissenschaft zugeschnittene Kombination der Theorien von Currie (FC), Stock (FS) und Davies (FD_W) könnte die Gütekriterien des Erklärungs- und Lösungspotenzials, der Adäquatheit der Ergebnisse und der Anwendbarkeit erfüllen. Ein solcher Vorschlag zur Definition (5.1) und Operationalisierung (5.2) wird in diesem zweiten Theoriekapitel ausformuliert, um ihn danach auf *Montauk* und *Koala* anzuwenden.

5.1 Definition

Zunächst werden die Definitionen von Fiktionalität und Nichtfiktionalität auf der Ebene der Äußerung (5.1.1), der Erzählung (5.1.2) und des Werks (5.1.3) erläutert.

5.1.1 *Äußerung*

Die Definition von Fiktionalität und Nichtfiktionalität auf der Ebene von einzelnen Äußerungen und Sätzen[1] ist für die literaturwissenschaftliche Praxis meist von untergeordneter Wichtigkeit. In aller Regel liegt das Interesse auf dem Werk als Text im Kontext.[2] Trotzdem ist eine Bestimmung auf der Mikroebene notwendig. Erstens bereitet sie die Definitionen der fiktionalen bzw. nichtfiktionalen Erzählung und des fiktionalen bzw. nichtfiktionalen Werks vor. Zweitens kann auch in der literaturwissenschaftlichen Praxis am Fiktionalitätsstatus eines aus einem Textzusammenhang gelösten und insofern isoliert betrachteten Satzes ein berechtigtes Interesse bestehen.

1 Zur Rekapitulation: Sätze werden als „Hauptform sprachlicher Äußerungen" (Motsch 2007, 362) verstanden. Demnach ist jeder Satz das Resultat einer Äußerung, obwohl nicht aus jeder Äußerung ein Satz resultiert. Die Äußerung wird dabei als pragmatische, der Satz als syntaktisch-semantische Einheit verstanden.

2 Für die zugrunde gelegten Bestimmungen von ‚Text', ‚Kontext' und ‚Werk' vgl. die Einleitung zu Kapitel 1: Als literarisches Werk wird ein literarischer Text im Kontext seiner bedeutungsrelevanten textexternen Sachverhalte verstanden.

 | DOI:10.30965/9783969752623_006

Hier hat sich Curries Theorie als leistungsstark erwiesen.[3] Sie wird wie folgt angepasst:

(F_U) Eine Äußerung *U* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor *A* reflexiv intendiert, dass sich der Leser *L* vorstellt, die durch *U* ausgedrückte (komplexe) Proposition *p* sei wahr, und (ii) der Gehalt von *U* nicht auf einem Wahrheitsbemühen von *A* beruht.

Ein fiktionaler Satz ist nach dem hier mit Currie geteilten Verständnis das Ergebnis einer spezifischen Form der Sprachverwendung innerhalb der (literarischen) Kommunikation – einer fiktionalen Äußerung. Damit eine Äußerung fiktional ist, müssen zwei notwendige und zusammen hinreichende Bedingungen erfüllt sein.

Erstens: Notwendig ist das Vorliegen einer bestimmten im Grice'schen Sinne[4] reflexiven Intention. Dem Autor einer Äußerung *U* mit dem propositionalen Gehalt *p* muss begründet die Intention zugeschrieben werden können, dass (i) der Leser sich vorstellt, dass *p*, (ii) der Leser die in (i) genannte Intention erkennt, und (iii) das Erkennen der in (i) genannten Intention der entscheidende Grund für den Leser ist, sich vorzustellen, dass *p*. In die Definition wird der eingeklammerte Ausdruck der *komplexen* Proposition aufgenommen. Es soll dadurch verdeutlicht werden, dass die Rekonstruktion des Verhältnisses zwischen dem aus einer Äußerung resultierenden Satz und dem vorzustellenden propositionalen Gehalt eine anspruchsvolle Analyse und Interpretation bedingen kann. In dieser muss unter anderem die jeweilige Kommunikationssituation berücksichtigt werden. Insbesondere in vielschichtigen Erzählkonzeptionen mit mehreren Sprechern und Erzählungen auf verschiedenen Ebenen lässt sich eine im Sinne eines komplexen Satzes zusammengesetzte Proposition oft nicht sinnvoll in mehrere einfache Propositionen zergliedern.[5] Zudem kann (etwa bei Fragesätzen) eine strukturelle Umformulierung notwendig sein, um den wahrheitswertfähigen (komplexen) propositionalen Gehalt des Satzes zu eruieren, der durch eine Äußerung direkt oder indirekt ausgedrückt oder impliziert wird.[6] Diese für die literaturwissenschaftliche Praxis relevanten Aspekte sollen damit explizit in die Definition eingehen.

---

3 Für die Rekonstruktion vgl. Kapitel 2.2.

4 Vgl. Grice 1957, 383–384. Vgl. zu reflexiven Intentionen auch die Rekonstruktionen in Kapitel 2 zu Currie (2.2), Lamarque/Olsen (2.3) und Stock (2.6).

5 Zu komplexen Sätzen vgl. Tugendhat/Wolf 1983, 104–126.

6 Vgl. dazu auch Stock 2017, 21–22. Zur Wahrheitswertfähigkeit fiktionaler Äußerungen vgl. zudem Werner 2014.

Zweitens: Der Gehalt der Äußerung *U* darf nicht auf einem Wahrheitsbemühen des Autors beruhen. Dabei handelt es sich um eine Umformulierung von Curries zweiter Bedingung. Der Ausdruck des Wahrheitsbemühens soll (deutlicher als jener der ‚höchstens zufälligen Wahrheit') betonen, dass die Erfülltheit der Bedingung nicht vom Wahrheitswert der einfachen oder zusammengesetzten Proposition abhängt, sondern von der Intention, mit der die Äußerung getätigt wird. Durch die Rede von einem *Bemühen* wird der pragmatische Kern dieser nur *quasi*referenzialistischen Gehaltsbedingung so deutlich wie möglich hervorgehoben. Wie Stock zeigt, wird die Bedingung (ii) durch die Bedingung (i) bereits impliziert.[7] Insofern könnte auf sie verzichtet werden. Sie wird gleichwohl in der Definition beibehalten, um explizit festzuhalten, wann außerhalb eines Textzusammenhangs betrachtete oder alleinstehende Sätze wahr und zugleich fiktional sein können: nämlich nur dann, wenn der Äußerung kein Wahrheitsbemühen zugrunde liegt.[8]

∵

Dem soll folgende Definition einer nichtfiktionalen Äußerung entgegengestellt werden:

(NF_U) Eine Äußerung *U* ist nichtfiktional genau dann, wenn der Autor *A* reflexiv intendiert, dass der Leser *L* glaubt, die durch *U* ausgedrückte (komplexe) Proposition *p* sei wahr.

Notwendig und zugleich hinreichend für die Nichtfiktionalität einer Äußerung ist dem Vorschlag zufolge eine andere, wiederum reflexive Intention. Dem Autor einer Äußerung *U* mit dem propositionalen Gehalt *p* muss begründet die Intention zugeschrieben werden können, dass (i) der Leser glaubt, dass *p*, (ii) der Leser die in (i) genannte Intention erkennt, und (iii) das Erkennen der in (i) genannten Intention der entscheidende Grund für den Leser

7 Vgl. dazu Kapitel 2.6.

8 Unter ‚Wahrheitsbemühen' wird hier das *Streben* nach der Äußerung eines wahren Satzes verstanden. Es liegt vor, wenn der Autor intendiert, durch die Äußerung eines Satzes „p" einen bestehenden Sachverhalt (eine Tatsache) *p* zum Ausdruck zu bringen. (Der Begriff des Wahrheits*bemühens* trifft dabei den pragmatischen Kern der Bedingung wiederum präziser, als es etwa jener des Wahrheits*anspruchs* täte.) Zum zugrunde gelegten Wahrheitsbegriff vgl. Köppe 2008, 41; 2014b, 190; Patzig 1988, 11 sowie grundlegend Wittgenstein 2006, 14 (Tractatus 2.06); für einen Überblick über Wahrheitstheorien als Wahrheits*feststellungs*theorien vgl. Gabriel 2015, 37–39; zum Begriff des Wahrheitsbemühens vgl. zudem ausführlicher Klenner [in Vorb.].

ist, zu glauben, dass *p*. Auch hier kann die Eruierung des zu glaubenden (komplexen) propositionalen Gehalts einer Äußerung eine anspruchsvolle Analyse, Interpretation und/oder strukturelle Umformulierung des resultierenden Satzes bedingen. Weitere Bedingungen sind zur Definition nichtfiktionaler Äußerungen nicht notwendig. Wenn die Intentionsbedingung erfüllt ist, hat insbesondere der Wahrheitswert eines Satzes keinen Einfluss auf deren Fiktionalitätsstatus. Auch ein falscher Satz, dem ein Irrtum oder eine Täuschungsabsicht zugrunde liegt, ist in einem solchen Fall das Ergebnis einer nichtfiktionalen Äußerung.

∵

Der grundlegende Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Äußerungen ist demnach die durch den Autor geforderte epistemische Haltung gegenüber dem geäußerten propositionalen Gehalt. Fiktionale und nichtfiktionale Sätze in Texten von literarischen Werken sind das Ergebnis von Äußerungen mit verschiedenen Zielsetzungen innerhalb der (literarischen) Kommunikation. Eine fiktionale Äußerung zielt auf die Ausbildung einer Vorstellung, dass etwas der Fall ist. Eine nichtfiktionale Äußerung zielt auf die Ausbildung einer Überzeugung, dass etwas der Fall ist.[9] Zu welcher Vorstellung oder Überzeugung aufgefordert wird, ist im Einzelfall zu untersuchen. In der literarischen Kommunikation können insbesondere die jeweiligen Sprecherverhältnisse (Autorenrede, Erzählerrede, Figurenrede) einen entscheidenden Einfluss auf den zu eruierenden (komplexen) propositionalen Gehalt einer Äußerung haben.[10]

Es wird mit Currie, Davies, Konrad und Stock somit davon ausgegangen, dass es einen genuin fiktionalen Sprechakt gibt, der durch einen fiktions-

---

9 Die Begriffe ‚Vorstellung' und ‚Überzeugung' werden damit verwendet, wie von Currie in die fiktionstheoretische Debatte eingeführt: Eine propositionale Vorstellung lässt sich, anders als eine echte Überzeugung (*belief*), als eine simulierte Überzeugung (*make-belief*) bezeichnen (vgl. Currie 1990, 21 sowie Kapitel 2.2). Mit anderen Worten: Eine propositionale Vorstellung ist eine vorgestellte Überzeugung, dass etwas der Fall ist (vgl. Currie/Ravenscroft 2002, 12). Eine Überzeugung wird dabei verstanden als „the attitude we have, roughly, whenever we take something to be the case or regard it as true" (Schwitzgebel 2021). Fiktionstheoretisch relevant sind nach der hier vertretenen Auffassung allein Aufforderungen zur propositionalen Vorstellungsbildung. Aufforderungen zur sinnlichen Vorstellungsbildung sind zwar rezeptionspsychologisch relevant, aber fiktionstheoretisch neutral. (Für eine Übersicht über verschiedene Vorstellungsbegriffe innerhalb der Rezeptionspsychologie der Fiktionalität vgl. Köppe 2014c.)

10 Zur komplexen Struktur der literarischen Kommunikation vgl. insbesondere die Kommunikationsmodelle in Kindt 2011, 145 sowie Fricke 2013, 53.

spezifischen Illokutionsakt bestimmt ist. Für die literarisch-schriftliche Kommunikation zwischen Autor und Leser kann der fiktionale Sprechakt in die folgenden Sprachhandlungen zergliedert werden:[11] Der *Äußerungsakt* besteht aus dem Aufschreiben eines Satzes „p“. Der *propositionale Akt* besteht aus dem Referenzakt und dem Prädikationsakt: Durch die Bezugnahme auf einen Gegenstand und die Zuordnung einer Eigenschaft zu diesem Gegenstand wird der propositionale Gehalt *p* bestimmt. Anhand dieser Akte können fiktionale Sprechakte jedoch noch nicht von nichtfiktionalen Sprechakten unterschieden werden. Sie unterscheiden sich durch den *Illokutionsakt*: In einem fiktionalen Sprechakt fordert der Autor den Leser zur Vorstellung auf, dass *p*. In einem nichtfiktionalen Sprechakt fordert der Autor den Leser zu der Überzeugung auf, dass *p*. Relativ zu dieser Zielsetzung, dem *perlokutionären Akt*, unterscheidet sich (bei erfolgreicher Verständigung) der *perlokutionäre Effekt*: Der Leser stellt sich vor oder glaubt, dass *p*.

5.1.2 *Erzählung*

Die Definitionen von fiktionalen und nichtfiktionalen Äußerungen und Sätzen sind für die literaturwissenschaftliche Praxis von eher beschränktem Nutzen. Der Fokus sollte aber auch nicht, wie es üblicherweise der Fall ist, auf der Makroebene des Werks liegen. Die zentrale Ebene zur Bestimmung von Fiktionalität und Nichtfiktionalität, so der Vorschlag, ist die Erzählung.

Hier hat sich Stocks Anpassung von Curries Theorie als leistungsstark erwiesen.[12] Sie soll wie folgt zur Definition einer fiktionalen Erzählung angepasst werden:

(F_E) Eine Erzählung *E* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor *A* reflexiv intendiert, dass sich der Leser *L* vorstellt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten (komplexen) Propositionen {*p*, *q*, *r*, …} sei wahr, und (ii) der Gehalt mindestens einer Äußerung der Äußerungen U_1–U_n nicht auf einem Wahrheitsbemühen von *A* beruht.

Auch eine fiktionale Erzählung ist das Ergebnis einer spezifischen Sprachverwendung durch den Autor. Die Definitionsmenge verschiebt sich jedoch von einzelnen Äußerungen auf verknüpfte Äußerungsmengen. Eine Menge an geäußerten Sätzen bildet eine Erzählung, wenn aufgrund des Gehalts

11 Zur Terminologie vgl. Searle 1969, 22–26.
12 Für die Rekonstruktion vgl. Kapitel 2.6.

eine temporal geordnete und sinnhaft verknüpften Menge an Ereignissen rekonstruiert werden kann.[13] Die Definition enthält wiederum zwei notwendige und zusammen hinreichende Bedingungen.

Erstens: Notwendig ist eine bestimmte reflexive Intention. Dem Autor einer Erzählung *E*, resultierend aus den Äußerungen U_1–U_n mit dem propositionalen Gehalt {*p, q, r, …*}, muss begründet die Intention zugeschrieben werden können, dass (i) der Leser sich vorstellt, dass {*p, q, r, …*}, (ii) der Leser die in (i) genannte Intention erkennt, und (iii) das Erkennen der in (i) genannten Intention der entscheidende Grund für den Leser ist, sich vorzustellen, dass {*p, q, r, …*}. Dabei gilt auch für Erzählungen: Die Eruierung des vorzustellenden propositionalen Gehalts kann anspruchsvolle analytische und interpretative Vorarbeiten sowie strukturelle Umformulierungen von Sätzen bedingen.

Zweitens: Der Gehalt mindestens einer Äußerung in U_1–U_n darf nicht auf einem Wahrheitsbemühen des Autors beruhen. Die quasireferenzialistische Gehaltsbedingung von (F_U) wird in (F_E) also beibehalten. Aufgrund der Veränderung der Definitionsmenge wird sie aber stark abgeschwächt. In einer fiktionalen Erzählung müssen die Bedingungen von (F_U) von mindestens einer Einzeläußerung erfüllt sein. Diese Bedingung wird in die Definition integriert, um das Verhältnis von Fiktionalität und Wahrheit wiederum explizit zu machen. Eine fiktionale Erzählung kann zu großen Teilen (fast vollständig) beabsichtigt wahr sein. Vollständig wahr und zugleich fiktional kann sie jedoch nur unbeabsichtigt sein. Eine Erzählung muss mindestens einen Satz enthalten, der auch isoliert betrachtet nach (F_U) das Ergebnis einer fiktionalen Äußerung ist, damit die verknüpfte Satzmenge insgesamt fiktional sein kann.

∵

Dem soll folgende Definition einer nichtfiktionalen Erzählung entgegengestellt werden:

(NF_E) Eine Erzählung *E* ist nichtfiktional genau dann, wenn der Autor *A* reflexiv intendiert, dass der Leser *L* glaubt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten (komplexen) Propositionen {*p, q, r, …*} sei wahr.

Notwendig und zugleich hinreichend ist eine bestimmte reflexive Intention. Dem Autor einer Erzählung *E*, resultierend aus den Äußerungen U_1–U_n

13 Hier wird somit die (minimalistische) Definition von ‚Erzählung‘ von Köppe/Kindt in die Definition integriert (vgl. Köppe/Kindt 2014, 43 sowie die Einleitung zu Kapitel 1 Annäherung).

mit dem propositionalen Gehalt {*p, q, r, …*}, muss begründet die Intention zugeschrieben werden können, dass (i) der Leser glaubt, dass {*p, q, r, …*}; (ii) der Leser die in (i) genannte Intention erkennt; und (iii) das Erkennen der in (i) genannten Intention der entscheidende Grund für den Leser ist, zu glauben, dass {*p, q, r, …*}. Eine zusätzliche Bedingung ist nicht notwendig. Ist die Intentionsbedingung erfüllt, haben etwa die Gehalte der Äußerungen oder weitere Intentionen keinen Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus.

∵

Der grundlegende Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen beruht wiederum auf der geforderten epistemischen Haltung gegenüber dem geäußerten propositionalen Gehalt und den Zielsetzungen innerhalb der (literarischen) Kommunikation. Eine fiktionale Erzählung zielt auf die Ausbildung einer verknüpften Menge an propositionalen Vorstellungen (wobei eine Teilmenge der Äußerungen im Sinne Stocks zudem auf die Ausbildung von propositionalen Überzeugungen zielen kann). Eine nichtfiktionale Erzählung zielt auf die Ausbildung einer verknüpften Menge an propositionalen Überzeugungen.

Auch fiktionale Erzählungen sind das Ergebnis von fiktionalen Sprechakten im oben erläuterten Sinne, die jedoch beschränkt mit nichtfiktionalen Sprechakten kombinierbar sind. Auf die literarisch-schriftliche Kommunikation angepasst: Bei einer fiktionalen Erzählung besteht der *Äußerungsakt* aus dem Aufschreiben einer Satzmenge {„p“, „q“, „r“, …}. Durch den *propositionalen Akt* wird der propositionale Gehalt {*p, q, r, …*} bestimmt. Der Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen besteht wiederum im *Illokutionsakt*: Der Autor einer fiktionalen Erzählung fordert den Leser auf, sich vorzustellen, dass {*p, q, r, …*} (wobei der Autor den Leser zugleich auffordern kann, eine Teilmenge von {*p, q, r, …*} zu glauben). Der Autor einer nichtfiktionalen Erzählung fordert den Leser auf zu glauben, dass {*p, q, r, …*}. Relativ zum *perlokutionären Akt* unterscheidet sich bei einer erfolgreichen Verständigung der *perlokutionäre Effekt* beim Leser: Er stellt sich vor oder glaubt, dass {*p, q, r, …*}.

5.1.3 *Werk*

Aus den Definitionen fiktionaler und nichtfiktionaler Erzählungen resultiert die Möglichkeit von Mischfällen auf der Ebene des Werks. Auf Davies’ Skizze[14]

14 Für die Rekonstruktion vgl. Kapitel 2.4.

sowie den Definitionen (F_E) und (NF_E) aufbauend sollen die folgenden Bestimmungen vorgeschlagen werden:

(F_W) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn (a) *W* nur fiktionale Erzählungen enthält oder (b) die Werkbedeutung von *W* entscheidend von den enthaltenen fiktionalen Erzählungen abhängt.

(NF_W) Ein Erzählwerk *W* ist nichtfiktional genau dann, wenn (a) *W* nur nichtfiktionale Erzählungen enthält oder (b) die Werkbedeutung von *W* entscheidend von den enthaltenen nichtfiktionalen Erzählungen abhängt.

Bei einheitlichen Fällen (a) überträgt sich die Klassifikation der Erzählungen auf das Werk. Wenn ein Werk nach (F_E) nur fiktionale Erzählungen enthält (eine oder mehrere), ist es fiktional. Wenn ein Werk nach (NF_E) nur nichtfiktionale Erzählungen enthält (eine oder mehrere), ist es nichtfiktional.

Die Definition berücksichtigt zudem die Möglichkeit von Mischfällen (b). Werke können Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen sein (eine oder mehrere). Solche Mischfälle sollen, zunächst grob umrissen, als fiktional gelten, wenn die Werkbedeutung stärker von den fiktionalen Erzählungen abhängt als von den nichtfiktionalen Erzählungen. Als nichtfiktional sollen Mischfälle gelten, wenn die Werkbedeutung stärker von den nichtfiktionalen Erzählungen abhängt als von den fiktionalen Erzählungen. Die Klassifikation von Mischfällen ist demnach in einem noch auszuführenden Sinne interpretationsabhängig. Der Fiktionalitätsstatus hängt damit nicht vom Verhältnis der durch den Autor getätigten fiktionalen und nichtfiktionalen Äußerungen ab, sondern vom Funktionszusammenhang der resultierenden fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen.

Der Vorschlag soll verschiedenen Beobachtungen und Bedürfnissen gerecht werden. Er liefert ein Kriterium, um auch bei komplexen und heterogenen Fällen ein begründetes Urteil über den Fiktionalitätsstatus des Werks zu fällen. Dabei bleibt der Fiktionalitätsstatus der Erzählungen unangetastet. Damit kann, wo diese Unterscheidung sinnvoll ist, zwischen fiktionalen Werken mit nichtfiktionalen Erzählungen und nichtfiktionalen Werken mit fiktionalen Erzählungen unterschieden werden. Einerseits wird mit diesem Vorschlag die Ebene der Erzählung als die zentrale Ebene zur Klassifikation betont. Andererseits wird dem nachweisbaren und berechtigten Interesse am Fiktionalitätsstatus von Werken Rechnung getragen. Wird festgestellt, dass es sich nach (F_E) und (NF_E) um einen Mischfall von fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen handelt, kann das Werk nach (F_W) und (NF_W) im Rahmen einer Interpretation klassifiziert werden.

Um Einzelfällen gerecht zu werden, wird erstens nicht angenommen, literarische Werke seien immer homogene Gebilde und folglich müsse allen Werkteilen derselbe Fiktionalitätsstatus zukommen. Es wird zweitens nicht angenommen, literarische Werke seien immer heterogene Gebilde aus Werkteilen von unterschiedlichem Fiktionalitätsstatus. Die vorgeschlagene Theorie ist der Versuch einer Versöhnung der autonomistischen und kompositionalistischen Position. Auf der Ebene der Erzählung ist sie autonomistisch, auf der Ebene des Werks kompositionalistisch. Auf der Basis dieses Vorschlags, so die Vermutung, können sowohl paradigmatische als auch umstrittene Fälle von Fiktionalität und Nichtfiktionalität analysiert und adäquat bestimmt werden.

5.2 Operationalisierung

Nach den vorgeschlagenen Antworten auf die Frage, was Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität ist, stellt sich in einem nächsten Schritt die Frage, wie Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität zu erkennen ist. Auf der Basis der erläuterten Definitionen werden im Folgenden zunächst Fiktions- und Nichtfiktionssignale definiert (5.2.1). Danach wird ein mögliches Vorgehen zur systematischen Analyse des Fiktionalitätsstatus von Erzählungen und Werken erläutert (5.2.2).

5.2.1 *Signale*

In der Analyse des Fiktionalitätsstatus von Äußerungen und Erzählungen kommt Fiktions- und Nichtfiktionssignalen eine entscheidende Rolle zu. Sie sollen wie folgt definiert werden:

(S_F) Ein Text- oder Kontextmerkmal *M* ist relativ zu den Relationsgrößen *R* ein Fiktionssignal genau dann, wenn *M* zur Begründung einer Klassifikation als fiktional beitragen kann.

(S_{NF}) Ein Text- oder Kontextmerkmal *M* ist relativ zu den Relationsgrößen *R* ein Nichtfiktionssignal genau dann, wenn *M* zur Begründung einer Klassifikation als nichtfiktional beitragen kann.

Fiktions- und Nichtfiktionssignale sind demnach Text- und Kontextmerkmale, die auf die Erfülltheit der Bedingungen für Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität hinweisen. Durch die Angabe von Fiktions- und Nichtfiktionssignalen können Klassifikationen begründet werden. Dabei ist die Begründungsleistung einzelner Merkmale graduell. Sie legen nicht abschließend fest, dass die Bedingungen

erfüllt oder nicht erfüllt sind, sondern legen mehr oder weniger deutlich nahe, dass sie erfüllt sein könnten. Einzelne Fiktions- und Nichtfiktionssignale sind insofern mehr oder weniger stark.

Der Status als Fiktions- und Nichtfiktionssignal kommt Text- und Kontextmerkmalen relativ zu zwei Relationsgrößen zu. (i) Eine erste Relationsgröße sind die der Analyse zugrunde liegenden Definitionen von Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität. Wird nach dem Fiktionalitätsstatus einer Äußerung bzw. eines isolierten Satzes gefragt, bilden (F_U) und (NF_U) Relationsgrößen. Wird nach dem Fiktionalitätsstatus einer Erzählung bzw. einer verknüpften Satzmenge gefragt, bilden (F_E) und (NF_E) Relationsgrößen. (ii) Eine zweite Relationsgröße ist die Signifikanz des Merkmals als Fiktions- oder Nichtfiktionssignal im historischen Kontext. Je nach Zeit und Ort kann ein Merkmal ein starkes, ein schwaches oder auch gar kein Fiktions- oder Nichtfiktionssignal sein. Die auf Fiktionalität und Nichtfiktionalität hinweisenden Merkmale sind, anders gesagt, historisch variabel.

Damit wird die Wichtigkeit der getrennten Beantwortung von ontologischen und epistemologischen Fragen hervorgehoben. Die Frage, was Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität ist, wurde zuvor durch die Angabe von historisch invariablen notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen beantwortet. Die Frage, wie Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität zu erkennen ist, kann nicht auf dieselbe Weise beantwortet werden. Es gibt keine konstante Menge an Text- und Kontextmerkmalen, die allen fiktionalen bzw. nichtfiktionalen literarischen Werken gemein ist.[15] Es weisen jedoch historisch variable Mengen an Text- und Kontextmerkmalen im Sinne einer Wittgenstein'schen Familienähnlichkeitsrelation mehr oder weniger deutlich auf die Erfülltheit der notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen hin.[16] Eine Klassifikation muss somit durch die Angabe und Gewichtung der jeweiligen Fiktions- und Nichtfiktionssignale im Text und Kontext eines literarischen Werks im Einzelfall begründet werden.

So sollen die Stärken zweier Definitionsformen kombiniert werden: der Äquivalenzdefinition einerseits und der Charakterisierung einer

15 Diese Auffassung wird etwa in allen in Kapitel 2 rekonstruierten Fiktionstheorien vertreten. Vgl. in diesem Sinne insbesondere auch Köppe 2008, 39 sowie Friend 2012 (die im Rückgriff auf Walton 1970 jedoch die hier nicht geteilte Position ableitet, Fiktionalität sei nicht durch die Angabe von notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen zu bestimmen).

16 Vgl. Wittgenstein 2006, 278 (PU 67). Zur historischen Variabilität von Fiktionssignalen vgl. zudem Köppe 2008, 39–40; Hempfer 1990, 121; 2018, 56–58. Für Überblicke zur Theorie der Fiktionssignale vgl. insbesondere Zipfel 2001, 232–247; 2014.

Familienähnlichkeitsrelation andererseits.[17] Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität sind dem erarbeiteten Vorschlag zufolge immer und ausschließlich das Ergebnis derselben spezifischen Intentionen im Rahmen der (literarischen) Kommunikation.[18] Fiktionale bzw. nichtfiktionale literarische Werke teilen sich aber kein konstantes Set an Text- und Kontextmerkmalen, sondern stehen in einer Ähnlichkeitsbeziehung.

5.2.2 *Methode*

Auf der Basis der bisherigen Ausführungen und Definitionen kann eine Methode zur Klassifikation von Erzählungen und Werken ausformuliert werden. Das Vorgehen lässt sich in folgende Schritte fassen:

(1) Rekonstruktion Erzählungen E_1–E_n in Werk *W*
(2) Analyse Cluster *C* an Fiktions-/Nichtfiktionssignalen in Text und Kontext von *W*
(3) Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von E_1–E_n relativ zu *C*
(4.1) Bei einheitlichen Klassifikationen E_1–E_n: Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von *W*
(4.2) Bei uneinheitlichen Klassifikationen E_1–E_n:
(4.2.1) Interpretation *I* von *W*
(4.2.2) Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von *W* relativ zu *I*

Die Klassifikation eines Werks bedingt eine narratologische Analyse. Zunächst sind die enthaltenen Erzählungen im Sinne der temporal geordneten und sinnhaft verknüpften Ereignisfolgen zu bestimmen. Danach sind Fiktions- und Nichtfiktionssignale zusammenzutragen: die Merkmale im Text und Kontext des literarischen Werks, die auf die Erfülltheit von (F_E) oder (NF_E) hinweisen. Auf der Basis dieses gewichteten Clusters an Fiktions- und Nichtfiktionssignalen ist den Erzählungen begründet ein Fiktionalitätsstatus

17 Zur Erläuterung verschiedener in der Literaturwissenschaft gebräuchlicher Definitionsformen vgl. insbesondere die Überblicke in Fricke 2010; Köppe/Kindt 2014, 37–40.

18 Selbstredend wird mit den vorgenommenen autorintentionalistischen Bestimmungen die Existenz einer notwendigerweise von Autoren und Lesern geteilten sozialen Praxis der Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität nicht abgestritten. Um bestimmen zu können, was fiktionale bzw. nichtfiktionale Äußerungen, Erzählungen und Erzählwerke sind, muss es die Praxis der Produktion und Rezeption solcher Äußerungen, Erzählungen und Erzählwerke geben. (Diese Tatsache wird hier als Hintergrundbedingung verstanden, die nicht der expliziten Aufnahme in die Definitionen bedarf. Eine Einbettung der Bestimmungen in einen institutionellen Rahmen ist nach dieser Auffassung möglich, aber nicht notwendig.) Zur Entwicklung der Praxis der Fiktionalität und Nichtfiktionalität vgl. die historischen Überblicke von Rösler 2014; Glauch 2014; Köppe 2014d.

zuzuschreiben. Beim Ergebnis handelt es sich um eine datenbasierte und somit potenziell anfechtbare Hypothese von gradueller epistemischer Sicherheit relativ zu diesem Cluster.

Ist der Fiktionalitätsstatus der Erzählungen einheitlich (oder enthält das Werk nur eine Erzählung), überträgt sich dieser auf das Werk. Unterscheiden sich die Klassifikationen der Erzählungen, handelt es sich um einen Mischfall. In einem solchen Fall kann, wo es sinnvoll ist, die Zuschreibung des Fiktionalitätsstatus des Werks durch eine Interpretation begründet werden, die den Funktionszusammenhang der Erzählungen relativ zur Werkbedeutung berücksichtigt. Beim Ergebnis handelt es sich erneut um eine datenbasierte und potenziell anfechtbare Hypothese von gradueller epistemischer Sicherheit – hier jedoch relativ zu dieser Interpretation.

Eine Interpretation, die nach der Werkbedeutung fragt, stellt eine durch den Text und Kontext begründbare Hypothese über die zentrale Mitteilungsabsicht auf, die dem Werk innerhalb der literarischen Kommunikation zugrunde liegt. Diese allgemeine Bestimmung lässt noch offen, von wessen Mitteilungsabsichten die Werkbedeutung abhängt. Der Vorschlag zur Operationalisierung ist grundsätzlich mit verschiedenen Interpretationskonzeptionen kompatibel. Die zu ermittelnde Mitteilungsabsicht könnte dem Autor, einem hypothetischen Autor oder gar dem Werk selbst zugeschrieben werden. Durch die vorgeschlagenen Definitionen drängt sich aber ein starker bzw. aktualer Intentionalismus auf. Damit wird sowohl der Fiktionalitätsstatus von Erzählungen als auch jener von Werken von den Intentionen des Autors abhängig gemacht. Bei Mischfällen geschieht dies auf der Werkebene indirekt: Wenn die Werkbedeutung von den Mitteilungsabsichten des Autors abhängt – und der Fiktionalitätsstatus von der Werkbedeutung –, dann hängt der Fiktionalitätsstatus von den Mitteilungsabsichten ab.[19] Ein Mischfall soll demnach als fiktional gelten, wenn die Werkbedeutung in entscheidender Weise von den Gehalten der fiktionalen Erzählungen abhängt, wobei die Gehalte der nichtfiktionalen Erzählungen zur Werkbedeutung beitragen. Bei einem umgekehrten Funktionszusammenhang soll der Mischfall als nichtfiktional gelten. Ist diese Unterscheidung in (wahrscheinlich seltenen) Einzelfällen nicht sinnvoll oder erhellend, kann sie auch ausbleiben. Eine Klassifikation auf der Werkebene muss einem Mischfall nicht aufgezwungen

19 Zur Bedeutungskonzeption und dem Interpretationsverfahren des hermeneutischen Intentionalismus sowie dem Begriff der Werkbedeutung vgl. Köppe/Winko 2013, 133–148; Kindt 2008, 7–25; Stecker 2006. Zur Unterscheidung von starkem bzw. aktualem und hypothetischem Intentionalismus sowie für einen Überblick über interpretationstheoretische Debatten vgl. Descher et al. 2015. Zum Werkbegriff in intentionalistischen Interpretationstheorien vgl. zudem Krämer 2019.

werden. Die zentrale Ebene zur Analyse des Fiktionalitätsstatus bleibt die Erzählung.

Vor diesem Hintergrund bietet sich nun auch eine gehaltvollere Bestimmung des Grenzfallbegriffs an. Zunächst galt ein Werk als Grenzfall, wenn unterschiedliche, aber begründbare Auffassungen über den Fiktionalitätsstatus beobachtet werden können. Im Sinne des Vorgehens zur systematischen Analyse des Fiktionalitätsstatus von Erzählungen und Werken lässt sich präzisieren: Eine Erzählung oder ein Werk kann berechtigt als Grenzfall bezeichnet werden, wenn die datenbasierte, potenziell anfechtbare Klassifikationshypothese eine erhöhte epistemische Unsicherheit aufweist. Die Gründe dieser Unsicherheit sind dann im Einzelfall zu erläutern.[20]

∵

Die vorgeschlagene Methode verknüpft somit die Fiktionstheorie mit der Erzähl- und der Interpretationstheorie. Obwohl sich die Teildisziplinen der Literaturtheorie durch ihre Fragestellungen unterscheiden, sind gewisse fiktionstheoretisch relevante Fragen nur durch zusätzliche narratologische und/oder interpretative Vorarbeiten zu klären. Für die literaturwissenschaftliche Praxis ist diese Verknüpfung ein Vorteil. Dadurch kann die Kompatibilität verschiedener literaturtheoretischer Annahmen besser geprüft werden. Fiktionstheorie, Narratologie und Interpretationstheorie haben, trotz unterschiedlichem Fokus, dieselbe literarische Kommunikation im Blick. Im Interesse einer kohärenten Literaturtheorie sollten ihre Annahmen insofern aufeinander abgestimmt werden. Mit dem im nächsten Kapitel auf *Montauk* und *Koala* anzuwendenden Vorschlag wird versucht dazu beizutragen.

---

20 Grenzfälle sind demnach als *epistemische* Grenzfälle zu betrachten (zur Unterscheidung zwischen ‚epistemischen' und ‚materialen' Grenzfällen vgl. Gertken/Köppe 2009, 258). Mit anderen Worten: Äußerungen, Erzählungen und Erzählwerke sind entweder fiktional oder nichtfiktional, es kann jedoch Unsicherheit darüber bestehen, ob sie fiktional oder ob sie nichtfiktional sind. Dies gilt grundsätzlich auch für uneinheitliche Werke – mit der genannten Eingrenzung, dass bei Mischfällen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen eine Klassifikation auf der Werkebene nicht zwingend zu erfolgen hat. Innerhalb des definierten Geltungsbereichs wird die Unterscheidung ‚fiktional'/‚nichtfiktional' somit als vollständig und exklusiv verstanden. (Auf eine Hintergrundbedingung, die erfüllt sein muss, damit sich die Frage nach dem Fiktionalitätsstatus überhaupt sinnvoll stellen lässt, sei hier nur der Vollständigkeit halber hingewiesen: Die Äußerungen, aus denen Sätze, Erzählungen und Erzählwerke resultieren, müssen einen direkt oder indirekt ausgedrückten oder implizierten propositionalen Gehalt haben. Diese Bedingung wird von Erzählwerken jedoch *per definitionem* erfüllt, weshalb sie hier nicht weiter beachtet werden muss.)

5.2.3 *Fazit: Vorschlag*

Vor der Anwendung soll der erarbeitete Vorschlag zur Definition (i) und Operationalisierung (ii) von Fiktionalität und Nichtfiktionalität in einer Übersicht zusammengetragen werden. Zuletzt wird knapp zusammengefasst, wie sich die Theorie zu vieldiskutierten und zentralen Problemen der Fiktionstheorie positioniert (iii).

(i) Definitionen

Fiktionale Äußerungen, Erzählungen und Werke werden wie folgt definiert:

(F_U) Eine Äußerung *U* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor *A* reflexiv intendiert, dass sich der Leser *L* vorstellt, die durch *U* ausgedrückte (komplexe) Proposition *p* sei wahr, und (ii) der Gehalt von *U* nicht auf einem Wahrheitsbemühen von *A* beruht.

(F_E) Eine Erzählung *E* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor *A* reflexiv intendiert, dass sich der Leser *L* vorstellt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten (komplexen) Propositionen {*p, q, r, …*} sei wahr, und (ii) der Gehalt mindestens einer Äußerung der Äußerungen U_1–U_n nicht auf einem Wahrheitsbemühen von *A* beruht.

(F_W) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn (a) *W* nur fiktionale Erzählungen enthält oder (b) die Werkbedeutung von *W* entscheidend von den enthaltenen fiktionalen Erzählungen abhängt.

Nichtfiktionale Äußerungen, Erzählungen und Werke werden wie folgt definiert:

(NF_U) Eine Äußerung *U* ist nichtfiktional genau dann, wenn der Autor *A* reflexiv intendiert, dass der Leser *L* glaubt, die durch *U* ausgedrückte (komplexe) Proposition *p* sei wahr.

(NF_E) Eine Erzählung *E* ist nichtfiktional genau dann, wenn der Autor *A* reflexiv intendiert, dass der Leser *L* glaubt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten (komplexen) Propositionen {*p, q, r, …*} sei wahr.

(NF_W) Ein Erzählwerk *W* ist nichtfiktional genau dann, wenn (a) *W* nur nichtfiktionale Erzählungen enthält oder (b) die Werkbedeutung von *W* entscheidend von den enthaltenen nichtfiktionalen Erzählungen abhängt.

(ii) Operationalisierung

Die auf die Erfülltheit der notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen für Fiktionalität (hier: (F_U), (F_E)) bzw. Nichtfiktionalität (hier: NF_U), (NF_E)) von Äußerungen und Erzählungen hinweisenden Fiktions- bzw. Nichtfiktionssignale werden wie folgt definiert:

(S_F) Ein Text- oder Kontextmerkmal *M* ist relativ zu den Relationsgrößen *R** ein Fiktionssignal genau dann, wenn *M* zur Begründung einer Klassifikation als fiktional beitragen kann.

(S_{NF}) Ein Text- oder Kontextmerkmal *M* ist relativ zu den Relationsgrößen *R** ein Nichtfiktionssignal genau dann, wenn *M* zur Begründung einer Klassifikation als nichtfiktional beitragen kann.

* Relationsgrößen *R*: (i) Definitionen von Fiktionalität und Nichtfiktionalität, (ii) Zeit und Ort: Signifikanz des Merkmals im historischen Kontext

Auf diesen Definitionen aufbauend wird folgende Methode zur Bestimmung des Fiktionalitätsstatus von Erzählungen und Werken vorgeschlagen:

(1) Rekonstruktion Erzählungen E_1–E_n in Werk *W*

(2) Analyse Cluster *C* an Fiktions-/Nichtfiktionssignalen in Text und Kontext von *W*

(3) Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von E_1–E_n relativ zu *C*

(4.1) Bei einheitlichen Klassifikationen E_1–E_n: Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von *W*

(4.2) Bei uneinheitlichen Klassifikationen E_1–E_n:

(4.2.1) Interpretation *I* von *W*

(4.2.2) Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von *W* relativ zu *I*

(iii) Positionierung

Der Vorschlag positioniert sich damit explizit zu zentralen Problemen der Fiktionstheorie wie folgt. Die Theorie

- ist pragmatisch-produktionsorientiert: Fiktionalität und Nichtfiktionalität hängen ausschließlich vom sprachlichen Handeln des Autors ab.
- bestimmt Fiktionalität und Nichtfiktionalität in drei aufeinander abgestimmten Definitionen: Äußerung, Erzählung und Werk.
- versteht dabei die Ebene der Erzählung als zentrale Definitionsmenge von Fiktionalität und Nichtfiktionalität.
- ist auf der Ebene der Erzählung autonomistisch: Eine Erzählung ist in ihrer Ganzheit fiktional oder nichtfiktional.

- ist auf der Ebene des Werks kompositionalistisch: Ein Werk kann eine Mischung aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen sein.
- legt den Bestimmungen von Fiktionalität auf den Ebenen der Äußerung und der Erzählung einen engen (allein propositionalen) Vorstellungsbegriff zugrunde.
- legt den Bestimmungen von Nichtfiktionalität auf den Ebenen der Äußerung und der Erzählung den Begriff der (propositionalen) Überzeugung zugrunde.
- integriert auf den Ebenen der Äußerung und der Erzählung eine *quasi*referenzialistische Gehaltsbedingung in die Bestimmungen von Fiktionalität.
- integriert zur interpretationsabhängigen Klassifikation von Mischfällen auf der Werkebene den Begriff der Werkbedeutung in die Bestimmungen.
- versteht den Fiktionalitätsstatus von Mischfällen dabei als abhängig vom Funktionszusammenhang der enthaltenen Erzählungen relativ zur Werkbedeutung.
- versteht die notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen für Fiktionalität und Nichtfiktionalität als historisch invariabel.
- versteht die auf die Erfülltheit der Bedingungen für Fiktionalität und Nichtfiktionalität hinweisenden Text- und Kontextmerkmale als historisch variabel.
- versteht die Klassifikationen von Äußerungen, Erzählungen und Werken als datenbasierte und potenziell anfechtbare Hypothesen von gradueller epistemischer Sicherheit.
- versteht den Begriff des Grenzfalls als Bezeichnung für eine Klassifikation von erhöhter epistemischer Unsicherheit.

KAPITEL 6

Anwendung II

In dieser zweiten Anwendung wird die erläuterte Analysemethode in die Praxis umgesetzt. Es werden zunächst Vorschläge zur Klassifikation der Erzählungen, danach zur Klassifikation der Werke formuliert. Die Kapitel zu *Montauk* (6.1) und *Koala* (6.2) sind jeweils in fünf Unterkapitel unterteilt: Rekapitulation (1), Re-Evaluation (2), Klassifikation I (3), Klassifikation II (4) und Fazit (5).

(1) Zunächst werden die auf ihren Fiktionalitätsstatus hin zu untersuchenden Erzählungen nochmals knapp im Sinne ihrer temporal geordneten und sinnhaft verknüpften Ereignisfolgen umrissen.

(2) Danach werden die in den Annäherungen erarbeiteten Listen von Fiktions- und Nichtfiktionssignalen re-evaluiert. Zu Beginn der Untersuchung galten als Fiktions- bzw. Nichtfiktionssignale vorläufig Merkmale, die sich häufiger im Text und Kontext von literarischen Werken beobachten lassen, die nach der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis als fiktional bzw. nichtfiktional gelten. Im letzten Kapitel wurden Fiktions- und Nichtfiktionssignale in den Definitionen (S_F) und (S_{NF}) gehaltvoller bestimmt. Als solche gelten nun Text- und Kontextmerkmale, die relativ zu den vorgeschlagenen Definitionen von Fiktionalität und Nichtfiktionalität eine Begründungsleistung in einer Klassifikation erbringen können. Insofern muss die fiktionstheoretische Signifikanz der in den Annäherungen genannten Merkmale überprüft werden. Es ist abzuwägen, ob (a) die genannten Merkmale tatsächlich auf die Erfülltheit der notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen hinweisen oder ob (b) die Merkmale zwar häufiger im Text und Kontext von als fiktional bzw. nichtfiktional geltenden Werken zu beobachten sind, aber nicht zur Begründung einer Klassifikation angebracht werden können. Im Falle von (a) handelt es sich bei einem Merkmal um ein mehr oder weniger starkes Fiktions- bzw. Nichtfiktionssignal. Ein solches Signal legt im erläuterten Sinne nahe, dass der Autor entweder zu Vorstellungen (Fiktionssignal) oder zu Überzeugungen (Nichtfiktionssignal) auffordern könnte. Im Falle von (b) kann es sich um ein zwar narratologisch und/oder interpretationstheoretisch relevantes Text- oder Kontextmerkmal handeln, das jedoch nicht auf Fiktionalität oder Nichtfiktionalität hinweist. Solche Merkmale, die womöglich auf den Kunstcharakter eines literarischen Werks verweisen, seine Literarizität, aber letztlich keinen Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus haben, sollen als fiktionstheoretisch *neutral* bezeichnet werden.

(3) Nach diesen Vorarbeiten erfolgen in einem dritten Schritt die Klassifikationen der Erzählungen. Auf der Basis der Re-Evaluation werden die signifikanten Fiktions- oder Nichtfiktionssignale den jeweils zu klassifizierenden Erzählungen zugeordnet. Aufgrund dieser Cluster werden nach (F_E) bzw. (NF_E) Klassifikationshypothesen aufgestellt. Danach wird die Anfechtbarkeit dieser Hypothesen geprüft, indem potenzielle Einwände diskutiert werden.

(4) In einem vierten Schritt werden *Montauk* und *Koala* interpretiert. Auf der Basis einer Hypothese zur Werkbedeutung und einer Reflexion über den Funktionszusammenhang der Erzählungen werden die Werke nach den Definitionen (F_W) bzw. (NF_W) klassifiziert. Diese Klassifikationshypothesen werden wiederum auf ihre Sicherheit bzw. Anfechtbarkeit hin überprüft.

(5) Zuletzt werden die Ergebnisse des Kapitels knapp zusammengetragen.

6.1 Max Frisch: *Montauk*

6.1.1 *Rekapitulation*

In *Montauk* wurden sechs temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Ereignisfolgen rekonstruiert. In eine Rahmenerzählung sind fünf unterschiedlich umfangreiche Binnenerzählungen eingebettet. Nebengeordnet ist diesen Erzählungen eine Kommentarspur, die keine eigenständige Erzählung bildet. In der Annäherung wurde die Handlung wie folgt rekonstruiert:[1]

Rahmenerzählung: Die junge Fremde

– Die Erzählung über Lynn setzt mit der Ankunft von Max Frisch in New York im Frühling 1974 ein und endet mit dem Brief von Lynn, der Frisch im Januar 1975 erreicht.

Binnenerzählungen: *Mein Leben als Mann*

– Die Erzählung über den Freund W. beginnt in der Schulzeit und endet mit der letzten Begegnung 1959, als W. Frischs damalige Partnerin Ingeborg Bachmann trifft.
– Die kurze Erzählung über Käte umreißt die Beziehung, Verlobung und Trennung Mitte der 1930er-Jahre.
– Die Erzählung über die erste Ehe mit Gertrud Constanze von Meyenburg und die Beziehung zur Tochter Ursula setzt mit der Heirat im Jahr 1942 ein und endet in der (damaligen) Gegenwart von 1975.

1 Vgl. Kapitel 1.1.1.1 Handlung.

- Die Erzählung über die Beziehung mit Ingeborg Bachmann schildert die Zeit zwischen dem Kennenlernen in Paris 1958 und dem letzten Treffen 1963.
- Die Erzählung über die zweite Ehe mit Marianne setzt mit dem Kennenlernen und der ersten Reise 1962 ein und endet in der (damaligen) Gegenwart von 1975.

Kommentarspur: Frisch über Frisch
- Die Kommentarspur bildet keine eigene Ereignisfolge, sondern enthält Frischs Urteile über die Binnenerzählungen sowie verschiedene themenbezogene Reflexionen.

6.1.2 *Re-Evaluation*

In der Annäherung zu *Montauk* wurde eine Liste mit Merkmalen erstellt, die vorläufig als Fiktions- (a) bzw. Nichtfiktionssignale (b) bewertet wurden.[2] Auf der Basis dieser Liste ließ sich erklären, warum sich die Auffassungen über den Fiktionalitätsstatus von *Montauk* in der Forschung und Kritik unterscheiden. Vor dem Hintergrund der vorgeschlagenen Theorie ist die Liste nun zu überprüfen.

(a) Fiktionssignale: Re-Evaluation

(1) NEUTRAL: *Die anachronische Erzählweise und Montagetechnik.* Die Rekonstruktion der temporalen Ordnung der erzählten Ereignisse ist aufgrund der ausgeprägten Anachronien aufwändig und komplex, aber auf der Basis der im Text vergebenen Informationen möglich. Die segmentierte Montage und die auflösbaren Anachronien sind ein fiktionstheoretisch neutrales Merkmal von Frischs literarischem Erzählen. Die Erzählweise verweist auf den anspruchsvollen Kunstcharakter des Werks, legt aber weder Fiktionalität noch Nichtfiktionalität nahe.

(2) NEUTRAL: *Die impliziten Verknüpfungen zwischen den Ereignissen.* Die Rekonstruktion des nicht explizit gemachten sinnhaften Zusammenhangs zwischen den erzählten Ereignissen erfordert erhöhten Aufwand, ist aber ohne das Hinzuziehen kontextueller Informationen möglich. Die impliziten, aber textintern nachvollziehbaren Verknüpfungen sind fiktionstheoretisch neutral.

(3) NEUTRAL: *Die impliziten zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.* Auf der Basis der im Text verteilten Hinweise ist das Wo, Wann und Wer der erzählten Ereignisse zu rekonstruieren.

2 Vgl. Kapitel 1.1.3.1 Signale.

Die impliziten, aber textintern ermittelbaren Lokalisierungen sind fiktionstheoretisch neutral.

(4) NEUTRAL: *Das Erzählen in homo- bzw. autodiegetischer Ich- und Er-Form.* Frischs wiederholtes Changieren zwischen Ich-Form und Er-Form bei gleichbleibender Referenz (auf ihn selbst) und Perspektive auf die erzählten Ereignisse (seine eigene) ist ein fiktionstheoretisch neutrales Merkmal seines Erzählens.

(5) FIKTIONSSIGNAL: *Die intern fokalisierten Passagen über eine Drittperson.* Die Passagen über Lynn, in denen ihre mentalen Ereignisse wie Tatsachen präsentiert werden, weisen textuell auf Fiktionalität hin. Die Erzählweise deutet darauf hin, dass solche Sätze das Ergebnis fiktionaler Äußerungen sind, in denen Frisch zu Vorstellungen über das Innenleben von Lynn auffordert.

(6) NEUTRAL: *Die ästhetisch motivierte Variation des Erzähltempus.* Die Wechsel des Erzähltempus zwischen Präteritum und Präsens beruhen nicht auf der zeitlichen Distanz oder Abgeschlossenheit der erzählten Ereignisse, sondern auf ästhetischen Überlegungen. Diese Variationen sind fiktionstheoretisch neutral.

(7) NEUTRAL: *Der hergestellte Eindruck einer dokumentarischen Gegenwartsschilderung.* Der unter anderem durch die Verwendung von relativen temporaldeiktischen Ausdrücken vermittelte Eindruck eines ‚Hier und Jetzt' der erzählten Ereignisse ist fiktionstheoretisch neutral.

(8) FIKTIONSSIGNAL: *Der Hinweis auf ein mögliches Erfinden von Ereignissen.* Das *Gantenbein*-Zitat „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER"[3] weist (nach einem von mehreren möglichen Verständnissen) textuell auf Fiktionalität hin. Es folgt unmittelbar auf die Schilderung von Frischs in Amagansett gefassten Vorsatz, „dieses Wochenende zu erzählen: autobiographisch, ja, autobiographisch"[4] und stellt diesen so in Frage. Ein ‚Anprobieren' von Geschichten würde nahelegen, dass Frisch in fiktionalen Äußerungen zu Vorstellungen über mehr oder weniger frei erfundene Ereignisse auffordert.

(9) FIKTIONSSIGNAL: *Die Parallelisierung der Protagonisten mit fiktiven Personen.* Die prominenten intertextuellen Bezüge auf *Homo Faber* und die so herbeigeführte Parallelisierung von Frisch und Lynn mit den fiktiven Romanfiguren Walter und Sabeth weist kontextuell auf Fiktionalität hin. Die Parallelen legen nahe, dass Frisch, ähnlich wie bei

---

3 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.

4 Frisch 1975, 155; GW VI, 719.

den beiden Romanfiguren, in fiktionalen Äußerungen zu Vorstellungen über sich selbst und Lynn auffordert.

(10) NEUTRAL: *Die Fülle intertextueller Bezüge in Form unmarkierter Anspielungen und Zitate.* Frisch verweist wiederholt unmarkiert, aber rekonstruierbar auf eigene und fremde literarische Werke. Diese Art des Anspielens und Zitierens ist fiktionstheoretisch neutral.

(11) FIKTIONSSIGNAL: *Der Untertitel „Eine Erzählung".* Der paratextuelle Zusatz ‚Erzählung' weist (nach einem von mehreren möglichen Verständnissen) kontextuell auf Fiktionalität hin. Er deutet, insofern als er ungewöhnlich ist, darauf hin, dass es sich bei der titelgebenden Erzählung von *Montauk* um eine mehr oder weniger frei erfundene Geschichte handeln könnte, in der Frisch zu Vorstellungen über die erzählten Ereignisse auffordert.

(12) FIKTIONSSIGNAL: *Die fehlende Referenz des Eigennamens ‚Lynn' auf eine reale Person.* Die fehlende unmittelbare textexterne Referenz des Ausdrucks ‚Lynn' auf eine reale Person weist kontextuell auf Fiktionalität hin. Damit wird nahegelegt, dass Frisch in fiktionalen Äußerungen über „die junge Frau, die Lynn heißt"[5] zu Vorstellungen auffordert.

(b) Nichtfiktionssignale: Re-Evaluation

(13) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Deklaration als von Erfindungen freies autobiografisches Erzählprojekt.* Frischs geäußerter Vorsatz, er „möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden",[6] weist textuell auf Nichtfiktionalität hin. Damit wird nahegelegt, dass Frisch in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über das Erzählte auffordert.

(14) NEUTRAL: *Die Identität von Autor, Erzähler, Protagonist und Lektor.* Im Sinne der konstanten textexternen Referenz auf die Person mit dem Eigennamen ‚Max Frisch' ist der Autor in *Montauk* zugleich Erzähler, Protagonist und Lektor. Diese Identität ist fiktionstheoretisch neutral.

(15) NEUTRAL: *Die extern fokalisierten Passagen über Drittpersonen.* In den Binnenerzählungen erzählt Frisch in durchgehend externer Fokalisierung über Drittpersonen. Diese Perspektive ohne Einblick in mentale Ereignisse ist fiktionstheoretisch neutral.

(16) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die geäußerte Ablehnung von „Geschichten".* Das Zitat „ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER"[7] weist (nach einem von mehreren möglichen Verständnissen) textuell auf

---

5 Frisch 1975, 80; GW VI, 670.

6 Frisch 1975, 82. (In GW VI, 671: „irgend etwas".)

7 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.

Nichtfiktionalität hin. Nach dem Zitat folgt der Satz: „Ich habe mir mein Leben verschwiegen."[8] Ein Gegenentwurf dazu würde nahelegen, dass Frisch in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über sein Leben auffordert.

(17) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Der Hinweis auf ein mögliches Verschweigen von Ereignissen.* Frischs Frage „DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER / und was verschweigt es und warum?"[9] weist als indirekte Bestätigung des paratextuell formulierten Aufrichtigkeitsanspruchs textuell auf Nichtfiktionalität hin. Das Fragen nach dem Verschweigen von Ereignissen impliziert, dass Frisch über die nicht verschwiegenen Ereignisse in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen auffordert.

(18) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die eine autobiografische Lektüre nahelegenden Klappentexte.* Die Klappentexte der deutschen Original- und Taschenbuchausgaben von *Montauk* weisen kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Die paratextuellen Zusätze legen nahe, dass es sich um ein Werk von und über Max Frisch handelt, in dem er in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über sich selbst auffordert.

(19) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Der im Motto formulierte Anspruch autobiografischer Aufrichtigkeit.* Das paratextuelle Montaigne-Zitat weist kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Es stellt den Leser auf ein Werk ein, in dem der Autor sich und seine Fehler darstelle. Wird das Zitat nicht nur Montaigne, sondern auch Frisch zugeordnet, impliziert ein solcher Aufrichtigkeitsanspruch nichtfiktionale Äußerungen, in denen Frisch zu Überzeugungen über seine eigenen Fehler auffordert.

(20) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Nähe zu nichtfiktionalen Gattungen.* Die mit den als nichtfiktional geltenden Gattungen geteilten Merkmale weisen kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Die Überschneidungen mit der Autobiografie (Selbstdarstellung), dem Essay (themenbezogene Reflexionen) und dem offenen Brief (direkte Anrede) deuten darauf hin, dass es sich in diesen Passagen um nichtfiktionale Äußerungen handelt, in denen Frisch zu Überzeugungen über verschiedene Gegenstände auffordert.

(21) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Übereinstimmungen zwischen den erzählten Ereignissen und Frischs Biografie.* Die breite Übereinstimmung der zeitlich, örtlich und personell lokalisierbaren erzählten Ereignisse mit Frischs bekannter Biografie weist kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Sie legt

8 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
9 Frisch 1975, 197; GW VI, 747.

nahe, dass Frisch in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über sich und sein Leben auffordert.

(22) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die auf eine reale Person referierende Verwendung der Du-Form.* Frischs scheinbar direkte und identifizierbare Anrede von Marianne mit dem Personalpronomen ‚Du' weist kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Die Form des offenen Briefes deutet darauf hin, dass es sich um an eine Person gerichtete nichtfiktionale Äußerungen handelt.

(23) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen.* Die gekürzt oder vollständig im Text genannten Namen mit rekonstruierbaren textexternen Referenzen auf reale Personen weisen kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Sie legen nahe, dass Frisch in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über diese Personen auffordert.

6.1.3 *Klassifikation I*

FIKTIONAL: Rahmenerzählung: Die junge Fremde

Die Lynn-Erzählung kann auf der Basis des folgenden Clusters von Fiktionssignalen nach (F_E) als fiktional klassifiziert werden:

(5) *Die intern fokalisierten Passagen über eine Drittperson.*
(8) *Der Hinweis auf ein mögliches Erfinden von Ereignissen.*
(9) *Die Parallelisierung der Protagonisten mit fiktiven Personen.*
(11) *Der Untertitel „Eine Erzählung".*
(12) *Die fehlende Referenz des Eigennamens ‚Lynn' auf eine reale Person.*

Diese Text- und Kontextmerkmale legen isoliert betrachtet zunächst nahe, dass die Bedingungen von (F_E) in der Lynn-Erzählung erfüllt sein könnten. Für sich betrachtet wären die einzelnen Merkmale aber nicht deutlich genug, um auf die Erfülltheit der notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen für Fiktionalität zu schließen. Erst durch die summarische Berücksichtigung der Fiktionssignale lässt sich die Klassifikationshypothese begründen.

In ihrer Summe lassen die Fiktionssignale den Schluss zu: Frisch intendiert reflexiv, dass sich der Leser vorstellt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen der Lynn-Erzählung ausgedrückten (komplexen) Propositionen sei insgesamt wahr, wobei der Gehalt mindestens einer Teilmenge der Äußerungen (jener über Lynn) nicht auf einem Wahrheitsbemühen von Frisch beruhen. Kurz: Frisch fordert in der titelgebenden fiktionalen Erzählung von *Montauk* zu der Vorstellung auf, er habe in New York

eine Frau namens Lynn kennengelernt und mit ihr in Montauk ein Wochenende verbracht.[10]

Das für die Lynn-Erzählung relevante Cluster von Fiktionssignalen zeichnet diese Klassifikationshypothese als plausibel aus. Die in der Annäherung erarbeitete Datenbasis aus Text- und Kontextmerkmalen ist besser mit einer Klassifikation als fiktional in Einklang zu bringen als mit einer Klassifikation als nichtfiktional. Gleichwohl ist die Klassifikationshypothese anfechtbar. Es lassen sich insbesondere zwei potenzielle Einwände formulieren.

(1) Ein erster Einwand könnte lauten, bei der im Text ‚Lynn' genannten Person handle es sich trotz der fehlenden unmittelbaren textexternen Referenz des Eigennamens nicht um eine fiktive Figur. ‚Lynn' sei ein Platzhalter für ‚Alice Locke-Carey'. Frisch erzähle zwar von Lynn, aber referiert werde eigentlich auf Alice, mit der Frisch im Mai 1974 ein Wochenende in Montauk verbracht hat. Weil im Referenzakt derart auf Alice Bezug genommen werde, sei die Hypothese plausibler, Frisch fordere in der Lynn-Erzählung nicht zu Vorstellungen über sich und Lynn auf, sondern zu Überzeugungen über sich und Alice.

(2) Ein zweiter Einwand könnte lauten, die Leserschaft habe beim Erscheinen von *Montauk* im Jahr 1975 nicht wissen können, dass ‚Lynn' ein Name ohne textexterne Referenz auf eine reale Person sei. Im Text selbst würden keine Hinweise darauf gegeben. Im Gegenteil legten der Text sowie der paratextuelle Kontext nahe, dass es sich um eine autobiografische Erzählung von und über Max Frisch handle. Deshalb sei davon auszugehen gewesen, dass Lynn eine reale Person sei. Insofern sei, zumindest damals, die Hypothese plausibler gewesen, Frisch fordere zu Überzeugungen über sich und Lynn auf.

Beide Einwände haben ihre Berechtigung und tragen zu einer etwas erhöhten Unsicherheit der Klassifikationshypothese bei. Die Hypothese scheint durch die Einwände aber nicht falsifiziert zu werden. Erstens betreffen sie nur einzelne von summarisch zu betrachtenden Fiktionssignalen. Zweitens haben die Einwände ihrerseits Mängel.

(1) Auf den ersten potenziellen Einwand lässt sich auf mehrere Weisen reagieren. Zunächst lässt sich auf den Text in seiner seit dem Erscheinen

10 Insofern als Frisch unter anderem zu Vorstellungen über sich selbst auffordert, könnte die Erzählung auch als autofiktional klassifiziert werden. Dabei ist der Ausdruck ‚autofiktional' für diesen bestimmten Typ von fiktionaler Erzählung zu reservieren: Eine fiktionale Erzählung ist autofiktional, wenn der Autor zu propositionalen Vorstellungen über sich selbst auffordert. Vgl. dazu auch Lindblom 2020, 45. Für Übersichten und alternative Verwendungsweisen des Autofiktionsbegriffs vgl. insbesondere Zipfel 2009; Wagner-Egelhaaf 2013. Zum fiktionalen Erzählen ohne einen vom Autor zu unterscheidenden fiktiven Erzähler vgl. zudem Köppe/Stühring 2011.

vorliegenden definitiven Zeichenfolge verweisen.[11] Frisch hat in seinen Äußerungen die im Text geschilderten Eigenschaften einer Person namens Lynn zugeschrieben. Ein konsequentes Ersetzen des im Text genannten Namens durch einen anderen müsste insofern wohlbegründet sein. Um Frisch plausibel die Absicht zuschreiben zu können, mit dem Ausdruck ‚Lynn' auf Alice Locke-Carey referieren zu wollen, müssten verschiedene Bedingungen erfüllt sein. Insbesondere müsste Frisch die Intention zugeschrieben werden können, dass die Leserschaft seine Intention erkennt und aufgrund des Erkennens dieser Intention als Referenz von ‚Lynn' die reale Person mit dem Eigennamen ‚Alice Locke-Carey' identifiziert.[12] Alice Locke-Carey war zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Montauk* aber keine über das engere Umfeld von Max Frisch und dessen Verlegerin hinaus bekannte Person. Auch heute wird kaum jemand, der nur den Text liest, auf die Idee kommen, dass Frisch ‚Alice Locke-Carey' meine, wenn er ‚Lynn' schreibt. Insofern lässt sich Frisch eine solche Intention kaum begründet zuschreiben. Weiterhin hat Alice Locke-Carey selbst darauf hingewiesen, dass Frisch ihre Äußerungen in einem neuen Zusammenhang präsentiert habe. Lynns textinterne Äußerungen konnten insofern weder zum Zeitpunkt des Erscheinens noch können sie heute mit Alices textexternen Äußerungen gleichgesetzt werden. Die plausibelste Erklärung für Frischs Handeln stellt hingegen die Klassifikation der Erzählung als fiktional bereit: Er fordert in fiktionalen Äußerungen zu Vorstellungen über Lynn auf, wobei die reale Person Alice das Vorbild für die fiktive Figur gewesen ist.

(2) Als Antwort auf den zweiten potenziellen Einwand kann auf die veränderte Datenbasis verwiesen werden. Eine Klassifikation der Lynn-Erzählung als nichtfiktional konnte nach dem Erscheinen von *Montauk* 1975 noch wohlbegründet erscheinen. Im Lichte der mittlerweile vorliegenden, in der Sekundärliteratur aufgearbeiteten Kontextinformationen ist sie dies jedoch nicht mehr. Eine heutige Klassifikation der Erzählung als nichtfiktional kann nicht wohlbegründet sein, wenn dazu relevante textexterne Sachverhalte ausgeblendet werden müssen.

11 Auf einige marginale Unterschiede zwischen den beiden zitierten Textfassungen (die Erstausgabe von 1975 sowie die Werkausgabe von 1976) wurde im Laufe der Annäherung hingewiesen.

12 Zu dieser reflexiven Intention sowie weiteren ‚Regeln der Referenz' vgl. Searle 1969, 94–96.

NICHTFIKTIONAL: Binnenerzählungen: *Mein Leben als Mann*
Die Binnenerzählungen können auf der Basis des folgenden Clusters an Nichtfiktionssignalen nach (NF_E) als nichtfiktional klassifiziert werden:

(13) *Die Deklaration als von Erfindungen freies autobiografisches Erzählprojekt.*
(16) *Die geäußerte Ablehnung von „Geschichten".*
(17) *Der Hinweis auf ein mögliches Verschweigen von Ereignissen.*
(18) *Die eine autobiografische Lektüre nahelegenden Klappentexte.*
(19) *Der im Motto formulierte Anspruch autobiografischer Aufrichtigkeit.*
(20) *Die Nähe zu nichtfiktionalen Gattungen.*
(21) *Die Übereinstimmungen zwischen den erzählten Ereignissen und Frischs Biografie.*
(22) *Die auf eine reale Person referierende Verwendung der Du-Form.*
(23) *Die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen.*

Diese Text- und Kontextmerkmale legen isoliert betrachtet zunächst nahe, dass die Bedingungen von (NF_E) in den *Mein-Leben-als-Mann*-Erzählungen erfüllt sein könnten. Einzeln betrachtet sind die Merkmale nicht ausreichend, um auf die Erfülltheit der notwendigen und zugleich hinreichenden Bedingung für Nichtfiktionalität zu schließen. Die summarische Berücksichtigung der Nichtfiktionssignale begründet aber die Klassifikationshypothese.

In ihrer Summe lassen die Nichtfiktionssignale den Schluss zu: Frisch intendiert reflexiv, dass der Leser glaubt, die temporal geordneten und sinnhaft verknüpften Mengen an Propositionen der Binnenerzählungen seien insgesamt wahr. Dies unabhängig davon, ob sie tatsächlich wahr sind. Allfällige Unwahrheiten, Fehler, Täuschungsabsichten etc. haben keinen Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus der Erzählungen, sondern auf Frischs Glaubwürdigkeit. Eine Bewertung der Glaubwürdigkeit würde jedoch den Bereich der Fiktionstheorie verlassen und wäre in erster Linie für Biografen relevant. Kurz: Es handelt sich um nichtfiktionale Erzählungen mit einem spezifischen Fokus auf dem *Leben als Mann* des Autors. Frisch fordert zu Überzeugungen über ihn selbst auf: als Freund, Partner, Ehemann, Vater.

Diese Klassifikationshypothese scheint von höherer Sicherheit als jene zur Klassifikation der Lynn-Erzählung. Die verschiedenen Merkmale, die zunächst an der Nichtfiktionalität der Erzählungen zweifeln lassen könnten, wurden bei der Re-Evaluation mehrheitlich als Merkmale eines anspruchsvollen literarischen Erzählens bewertet. Diese sind jedoch fiktionstheoretisch neutral. Die Datenlage ist relativ eindeutig und lässt insofern wenig Raum für Einwände.

Die Merkmale im Text und Kontext von *Montauk*, die als Fiktionssignale bestätigt wurden, beziehen sich in erster Linie auf die Rahmenerzählung.

NICHTFIKTIONAL: Kommentarspur: Frisch über Frisch
Die Äußerungen der Kommentarspur bilden keine eigene Erzählung, können aber auf der Basis desselben Clusters, das die Klassifikation der Binnenerzählungen als nichtfiktional begründet, nach (NF_U) als nichtfiktionale Einzeläußerungen klassifiziert werden.

Die mehr oder weniger isoliert stehenden Äußerungen beziehen sich erstens auf die nichtfiktionalen *Mein-Leben-als-Mann*-Erzählungen. Die Urteile über die in den Erzählungen geschilderten Beziehungen sind selbst nichtfiktionale Äußerungen, in denen Frisch zu Überzeugungen auffordert. Die Glaubwürdigkeit, Korrektheit, Angemessenheit etc. dieser Urteile ist dabei wiederum vom Fiktionalitätsstatus der Äußerungen unabhängig. Zweitens sind auch die essayistischen Reflexionen über die Liebe, die Literatur, den Tod und weitere Themen unabhängig von ihrem Wahrheitswert nichtfiktionale Äußerungen, in denen Frisch zu Überzeugungen auffordert.[13] Kurz: In den nichtfiktionalen Äußerungen reflektiert Frisch über Frisch und fordert zu Überzeugungen über ihn selbst auf: den Freund, Partner, Ehemann, Vater – und Schriftsteller.

Die Klassifikationshypothese scheint wiederum aufgrund der Absenz von Fiktionssignalen, wie sie sich für die Lynn-Erzählung nachweisen lassen, von relativ hoher Sicherheit.

6.1.4 *Klassifikation II*

NICHTFIKTIONAL: *Montauk*
Montauk kann auf der Basis der folgenden These zur Werkbedeutung nach (NF_W) als nichtfiktional klassifiziert werden.

Im Kern ist *Montauk* eine Selbstbetrachtung des Mannes und Schriftstellers Max Frisch. Dabei lässt er an sich – wie an den Protagonisten seiner früheren Romane – kein gutes Haar. Als zentrale Passage können die folgenden nichtfiktionalen Äußerungen der Kommentarspur gelten:

13 Inwiefern Frisch in einigen hier als nichtfiktional klassifizierten Passagen eine Täuschungsabsicht unterstellt werden könnte, zeigt Affolter 2019, 33–41, 49. Auch wenn die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Frischs Selbstdarstellung fiktionstheoretisch nicht relevant ist, ist sie insofern grundsätzlich berechtigt. Vgl. zum „Thema der Selbstzensur" auch Vogel 2002, hier: 123. Zur Theorie der literarischen Selbstdarstellung vgl. Schröter 2018 (zur täuschenden Selbstdarstellung vgl. 186–197).

> ICH PROBIERE GESCHICHTEN AN WIE KLEIDER
> Immer öfter erschreckt mich irgendeine Erinnerung, meistens sind es Erinnerungen, die eigentlich nicht schrecklich sind […]. Es erschreckt mich nur die Entdeckung: Ich habe mir mein Leben verschwiegen. Ich habe irgendeine Öffentlichkeit bedient mit Geschichten. Ich habe mich in diesen Geschichten entblößt, ich weiß, bis zur Unkenntlichkeit. Ich lebe nicht mit der eignen Geschichte, nur mit Teilen davon, die ich habe literarisieren können. […] Es stimmt nicht einmal, daß ich immer nur mich selbst beschrieben habe. Ich habe mich selbst nie beschrieben. Ich habe mich nur verraten.[14]

Die fiktionale Lynn-Erzählung ist ein weiteres Beispiel für das ‚Anprobieren' einer Geschichte. Dies ist die selbstreflexive Pointe von *Montauk*: In der Selbstdarstellung der Rahmenerzählung ‚literarisiert', ‚verrät' und ‚entblößt' sich Frisch erneut. Nun jedoch unverschlüsselt. Die titelgebende Lynn-Erzählung hat eine exemplifizierende Funktion, während die Werkbedeutung entscheidend von den nichtfiktionalen Binnenerzählungen und insbesondere der nichtfiktionalen Kommentarspur abhängt.

Montauk handelt so von der Selbstentfremdung des Schriftstellers, dem die Grenzen zwischen seinem Leben und seiner Literatur verschwommen sind. Die *Mein-Leben-als-Mann*-Erzählungen sind Frischs Versuch eines Gegenentwurfes „unter Kunstzwang".[15] Ein Versuch, „sich selber [zu] erzählen".[16] Das resultierende Urteil ist eine moralische Selbstexekution: „Er braucht eine Ehe, eine lange, um ein Monster zu werden."[17] ‚Er' ist Max Frischs entfremdetes ‚Ich'.

Selbst die Gründe für sein Erzählen sind dem Schriftsteller ein Rätsel geworden: „Warum erzähle ich das? Wem erzähle ich das?"[18] Dabei hat er eine klare Überzeugung zur Funktion der Literatur: „Die Literatur hat die andere Zeit, ferner ein Thema, das alle angeht oder viele".[19] Frischs nächstes Erzählwerk sollte *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979) sein. Eine Erzählung über das langsame Wegsterben eines alten Mannes. Angekündigt hat er dies bereits in *Montauk*: „Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu denken, sondern davon zu reden."[20] Kurz: *Montauk* ist eine radikalkritische Selbstbeobachtung Max Frischs. Oder mehr noch: ein hochliterarischer Anschlag auf sich selbst.[21]

---

14 Frisch 1975, 156; GW VI, 720.
15 Frisch 1975, 24; GW VI, 633.
16 Frisch 1975, 185; GW VI, 739.
17 Frisch 1975, 155; GW VI, 719.
18 Frisch 1975, 195; GW VI, 746.
19 Frisch 1975, 103; GW VI, 684.
20 Frisch 1975, 202. (In GW VI, 750 ohne „den" vor „Tod".)
21 Im Sinne dieser Interpretation argumentieren insbesondere auch Bucheli 2013, 8 („rabiate Selbsterforschung"), Arnold 2002, 47 („Selbstentlarvung") und Petersen 2002, 151 (‚Selbstbewältigung').

Diese Klassifikationshypothese scheint relativ sicher. Um das Werk begründet als fiktional zu klassifizieren, müsste ein umgekehrter Funktionszusammenhang der fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteile behauptet werden. Es wäre zu erläutern, inwiefern die Werkbedeutung von der fiktionalen Lynn-Erzählung abhängt und die nichtfiktionalen Binnenerzählungen sowie die nichtfiktionalen Äußerungen der Kommentarspur dazu beitragen. Diese Umkehrung wäre insofern schwierig zu begründen, als die Lynn-Erzählung der Katalysator für Frischs Selbstbetrachtung in *Montauk* ist.

6.1.5 *Fazit: Ein Leben als Literatur*

Montauk ist zunächst ein Mischfall: Die Lynn-Erzählung ist fiktional, die Binnenerzählungen sind nichtfiktional, die Äußerungen der Kommentarspur sind nichtfiktional.

Im Rahmen einer Interpretation kann das Werk in einem zweiten Schritt sinnvoll als nichtfiktional klassifiziert werden: Die Werkbedeutung, so die These, hängt entscheidend von den nichtfiktionalen Werkteilen ab. Das Werk *Montauk* ist eine nichtfiktionale, literarische Autobiografie: ein Leben als Literatur.

6.2 Lukas Bärfuss: *Koala*

6.2.1 *Rekapitulation*

Koala enthält drei temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Ereignisfolgen. Zwei nebengeordnete Binnenerzählungen sind in eine Rahmenerzählung eingebettet. Die Handlung wurde in der Annäherung wie folgt rekonstruiert:[22]

Binnenerzählung: Der Bruder

- Die Erzählung über den Bruder des Erzählers setzt beim Aufwachsen der gemeinsamen Mutter ein und endet mit der Verabschiedung des Erzählers von der Trauerfeier nach dem Suizid des Bruders ‚Koala'.

Binnenerzählung: Das Tier

- Die Erzählung über die Geschichte des Koalas beginnt in der Urgeschichte vor 20 Millionen Jahren und endet in der Gegenwart des Erzählers.

22 Vgl. Kapitel 1.2.1.1 Handlung.

Rahmenerzählung: Das Buch

– Die Erzählung über den Verarbeitungsprozess des Erzählers nach dem Suizid seines Bruders und die Entstehung des Buches *Koala* beginnt und endet mit dem An-die-Arbeit-Machen des Erzählers.

6.2.2 *Re-Evaluation*

Auch in der Annäherung zu *Koala* wurde eine provisorische Liste mit Merkmalen erstellt, die als Fiktions- (a) bzw. Nichtfiktionssignale (b) bewertet wurden.[23] Diese Liste ist nun zu überprüfen.

(a) Fiktionssignale: Re-Evaluation

(1) FIKTIONSSIGNAL: *Die achronische Erzählweise und Zirkelstruktur.* Die nicht widerspruchsfrei bestimmbare Handlung der Bucherzählung weist textuell auf Fiktionalität hin. Die textintern geschilderte Ordnung der erzählten Ereignisse mündet in einer logisch unmöglichen Zirkelstruktur, die darauf hindeutet, dass Bärfuss in fiktionalen Äußerungen zur Vorstellung dieser Ordnung auffordert.

(2) NEUTRAL: *Die impliziten Verknüpfungen zwischen den Erzählungen.* Der sinnhafte Zusammenhang zwischen der einbettenden Bucherzählung und den eingebetteten Bruder- und Tiererzählungen wird nicht explizit gemacht, ist jedoch textintern durch ihren jeweiligen Bezug zum Titel rekonstruierbar. Die impliziten Verknüpfungen sind ein fiktionstheoretisch neutrales Merkmal von Bärfuss' Erzählweise in *Koala*.

(3) FIKTIONSSIGNAL: *Die intern fokalisierten Passagen über Drittpersonen.* Die intern fokalisierten Passagen über Drittpersonen in der Bruder- und der Tiererzählung weisen textuell auf Fiktionalität hin. Sie legen nahe, dass diese Sätze das Ergebnis fiktionaler Äußerungen sind, in denen Bärfuss zu Vorstellungen über die mentalen Ereignisse der jeweils Handelnden auffordert.

(4) FIKTIONSSIGNAL: *Die fehlenden zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.* Die nur durch die Ergänzung textexterner Sachverhalte lokalisierbare Handlung der Bruder- und der Bucherzählung weist textuell auf Fiktionalität hin. Die textinterne Unbestimmtheit des Wann, Wo und Wer deutet darauf hin, dass Bärfuss in fiktionalen Äußerungen zu Vorstellungen über die nicht lokalisierten erzählten Ereignisse auffordert.

---

23 Vgl. Kapitel 1.2.3.1 Signale.

(5) FIKTIONSSIGNAL: *Der Hinweis auf die Nutzung der Imagination als Erkenntnisinstrument.* Der in der Bucherzählung geschilderte Plan des Erzählers, der „Imagination […] die Funktion einer erkenntnistheoretischen Maßnahme“[24] zuzuweisen, um zu einer Erklärung für den Suizid seines Bruders zu finden, weist textuell auf Fiktionalität hin. Ein solcher Plan legt nahe, dass in fiktionalen Äußerungen zu Vorstellungen über die erlangten Erkenntnisse aufgefordert wird.

(6) FIKTIONSSIGNAL: *Der Untertitel „Roman“.* Die paratextuelle Gattungsbezeichnung weist kontextuell auf Fiktionalität hin. Insofern als ‚Roman‘ in aller Regel zur Bezeichnung eines fiktionalen literarischen Werks verwendet wird, legt der Zusatz nahe, dass Bärfuss in *Koala* zu Vorstellungen über die erzählten Ereignisse auffordert.

(7) NEUTRAL: *Die intertextuellen Verweise in Form von unmarkierten Zitaten und Anspielungen.* Die unmarkierten, aber entschlüsselbaren Verweise auf literarische und musikalische Kunstwerke in der Bruder- und der Bucherzählung sind fiktionstheoretisch neutral.

(b) Nichtfiktionssignale: Re-Evaluation

(8) NEUTRAL: *Die Verweise auf Quellentexte.* Die wiederholten textinternen expliziten und impliziten Verweise des Erzählers auf seine Quellen zur Recherche der Tiererzählung sind fiktionstheoretisch neutral.

(9) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die relativ präzisen zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.* Die Lokalisierung des Wann, Wo und Wer der erzählten Ereignisse der Tiererzählung weist textuell auf Nichtfiktionalität hin. Die detaillierten Zeit- und Ortsangaben sowie umfassenden Auflistungen von Namen legen nahe, dass Bärfuss in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über historische Ereignisse auffordert.

(10) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Verweise auf nichtfiktionale Quellentexte.* Die Verweise auf grundsätzlich als nichtfiktional geltende Quellentexte weisen kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Die Verweise auf historisch-wissenschaftliche Arbeiten und Tagebücher in der Tiererzählung deuten darauf hin, dass Bärfuss in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über recherchierte Ereignisse auffordert.

(11) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Korrektheit der Zitate und sinnhaften Übernahmen aus nichtfiktionalen Quellentexten.* Die Korrektheit der direkten und indirekten Zitate sowie sinnhaften Übernahmen aus den

24 Bärfuss 2014, 57.

nichtfiktionalen Quellentexten in der Tiererzählung deuten kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Sie legen nahe, dass Bärfuss in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über dokumentierte Ereignisse auffordert.

(12) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Nähe zu nichtfiktionalen Gattungen.* Die (potenziell) mit als nichtfiktional geltenden Gattungen geteilten Merkmale weisen auf Nichtfiktionalität hin. Die Nähe zum Essay, zur Autobiografie, zur Biografie und zur Geschichtsschreibung legt nahe, dass Bärfuss in den betreffenden Passagen in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über verschiedene Gegenstände auffordert.

(13) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die paratextuell nahegelegte autobiografische Lektüre.* Die durch den Paratext nahegelegte autobiografische Lektüre weist kontextuell auf Nichtfiktionalität hin. Der Klappentext deutet darauf hin, dass es sich um ein autobiografisches Werk von und über Lukas Bärfuss handelt, in dem er in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über sich selbst auffordert.

(14) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Übereinstimmungen der erzählten Ereignisse mit der Biografie des Autors.* Die textextern auffindbaren Entsprechungen der erzählten Ereignisse in der bekannten Biografie von Bärfuss weisen auf Nichtfiktionalität hin. Sie deuten darauf hin, dass Bärfuss in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über sein Leben auffordert.

(15) NEUTRAL: *Die mögliche Identifizierung von Autor und Erzähler.* Die durch den Paratext und den biografisch-sachlichen Kontext nahegelegte und durch den Text ermöglichte Identifizierung von Autor und Erzähler ist fiktionstheoretisch neutral.

(16) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Übereinstimmung der erzählten Ereignisse mit der historisch-wissenschaftlichen Forschung.* Die Übereinstimmungen der erzählten Ereignisse der Tiererzählung mit dem Wissensstand der Forschung über die Geschichte Australiens und des Koalas weisen auf Nichtfiktionalität hin. Sie legen nahe, dass Bärfuss in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über die mit der Geschichte Australiens verknüpfte Geschichte des Koalas auffordert.

(17) NICHTFIKTIONSSIGNAL: *Die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen.* Die Referenzen der in *Koala* genannten Namen auf reale Personen weisen auf Nichtfiktionalität hin. Die Referenzialisierbarkeit der Eigennamen der zentralen und peripheren Akteure legt nahe, dass Bärfuss in nichtfiktionalen Äußerungen zu Überzeugungen über diese historischen Personen auffordert.

6.2.3 *Klassifikation I*

FIKTIONAL: Binnenerzählung: Der Bruder

Die Brudererzählung kann unter Berücksichtigung des folgenden Clusters von Fiktionssignalen nach (F_E) als fiktional klassifiziert werden:

(3) *Die intern fokalisierten Passagen über Drittpersonen.*
(4) *Die fehlenden zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.*
(6) *Der Untertitel „Roman".*

Die summarische Berücksichtigung der Fiktionssignale begründet die Klassifikationshypothese. Isoliert betrachtet legen die Text- und Kontextmerkmale zunächst nahe, dass die Bedingungen von (F_E) in der Brudererzählung erfüllt sein könnten. In ihrer Summe lassen die Fiktionssignale dann den Schluss zu: Bärfuss intendiert reflexiv, dass sich der Leser vorstellt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen der Brudererzählung ausgedrückten (komplexen) Propositionen sei insgesamt wahr. Dabei beruht der Gehalt mindestens einer Teilmenge der Äußerungen nicht auf einem Wahrheitsbemühen von Bärfuss. Die Sätze über die Pfadfindertaufe des Bruders wären auch isoliert betrachtet das Ergebnis fiktionaler Äußerungen. Kurz: Bärfuss fordert in der fiktionalen Erzählung zu Vorstellungen über seinen Bruder und sich selbst auf.[25]

Die Klassifikationshypothese scheint relativ sicher. Mit einer Klassifikation der Brudererzählung als nichtfiktional stünden die Fiktionssignale in einem nur schwer aufzulösenden Widerspruch. Gleichwohl lassen sich zumindest zwei potenzielle Einwände diskutieren.

(1) Ein erster Einwand könnte lauten, die Zeit, der Ort und die Akteure der Handlung seien in der Brudererzählung nicht unbestimmt. Die Handlung spiele hauptsächlich in Thun in den Jahren 2011 und 2012 zwischen Lukas Bärfuss und seinem Bruder. Dies sei auf der Basis der textinternen Informationen unschwer zu entschlüsseln und durch das Einbeziehen kontextueller Informationen zu bestätigen. Aufgrund der Übereinstimmungen der erzählten Ereignisse mit Bärfuss' Biografie sei es folglich plausibler, davon auszugehen, dass der Autor zu Überzeugungen über seinen Bruder und sich selbst auffordere.

25 Insofern könnte die Erzählung (wie die Lynn-Erzählung in *Montauk*) auch als autofiktionale Erzählung klassifiziert werden – wiederum verstanden als eine fiktionale Erzählung, in der ein Autor zu propositionalen Vorstellungen über sich selbst auffordert.

(2) Ein zweiter, damit verwandter Einwand könnte lauten, eine Identifizierung des Autors Bärfuss mit dem *Koala*-Erzähler – wie sie in der Klassifikation nun vorgenommen wurde – impliziere ebenfalls Nichtfiktionalität. Falls es sich um den Autor handle, der erzähle, sei es wiederum plausibler, davon auszugehen, dass Bärfuss zu Überzeugungen über seinen Bruder und sich selbst auffordere.

Auf die Einwände kann wie folgt geantwortet werden.

(1) Auf den ersten potenziellen Einwand kann auf zwei Weisen reagiert werden. – Erstens lässt sich auf den Text als definitive Zeichenfolge verweisen. Obwohl die Handlung durch die Ergänzung sachlich-biografischer Kontextinformationen lokalisiert werden kann, sind die textinternen Unbestimmtheiten eine philologische Tatsache, die nicht zu übergehen ist. Dabei stellt die Klassifikation der Erzählung als fiktional eine plausible Erklärung für das Vorgehen bereit. Weil Bärfuss zu Vorstellungen auffordert, ist das genaue Wo, Wann und Wer der erzählten Ereignisse von untergeordneter Wichtigkeit. – Zweitens lässt sich entgegnen, dass selbst dann, wenn die Prämisse des Einwandes als korrekt angesehen wird, die Konklusion nicht korrekt ist. Auch wenn die Ereignisse lokalisiert werden, beeinflusst dies nach der vorgeschlagenen Theorie den Fiktionalitätsstatus der Erzählung nicht. Die Brudererzählung ist fiktional, weil die Sätze der Pfadfindertaufe – als Teile der zu verknüpfenden Satzmenge – auch isoliert betrachtet das Ergebnis fiktionaler Äußerungen sind. Was sich durch eine Lokalisierung der Ereignisse verändert, ist hingegen die Bewertung der durch den Autor ausgeführten Sprechakte. In einem solchen Fall kann argumentiert werden, dass Bärfuss in der Brudererzählung durchgehend zu Vorstellungen sowie über weite Strecken (aber nicht durchgehend) auch zu Überzeugungen auffordert.

(2) Der zweite potenzielle Einwand beruht auf einer unbegründeten fiktionstheoretischen Vorannahme. Die Identifizierung des *Koala*-Erzählers mit dem Autor Bärfuss, wie sie an diesem Punkt der Argumentation nun ausdrücklich vorgenommen wird, hat keinen Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus. Eine Unterscheidung bzw. Identifizierung beeinflusst allein den Gegenstand, über den zu Vorstellungen aufgefordert wird. Bei einer Unterscheidung würde Bärfuss zu Vorstellungen über einen von ihm verschiedenen fiktiven Erzähler auffordern. Wird der Erzähler mit dem Autor identifiziert, wie es der sachlich-biografische Kontext, der paratextuelle Kontext und der Text selbst nahelegen, fordert Bärfuss (unter anderem) zu Vorstellungen über sich selbst auf.

NICHTFIKTIONAL: Binnenerzählung: Das Tier

Die Tiererzählung kann auf der Basis des folgenden Clusters von Nichtfiktionssignalen nach (NF_E) als nichtfiktional klassifiziert werden:

(9) *Die relativ präzisen zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.*
(10) *Die Verweise auf nichtfiktionale Quellentexte.*
(11) *Die Korrektheit der Zitate und sinnhaften Übernahmen aus nichtfiktionalen Quellentexten.*
(12) *Die Nähe zu nichtfiktionalen Gattungen.*
(16) *Die Übereinstimmung der erzählten Ereignisse mit der historisch-wissenschaftlichen Forschung.*
(17) *Die Referenzialisierbarkeit von Eigennamen.*

Diese Text- und Kontextmerkmale legen isoliert betrachtet zunächst wiederum nahe, dass die Bedingungen von (NF_E) in der Tiererzählung erfüllt sein könnten. Die summarische Berücksichtigung der Nichtfiktionssignale begründet in einem zweiten Schritt die Klassifikationshypothese.

In ihrer Summe lassen die Nichtfiktionssignale den Schluss zu: Bärfuss intendiert reflexiv, dass der Leser glaubt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Propositionsmenge der Tiererzählung sei insgesamt wahr. Dies unabhängig davon, ob sie tatsächlich wahr ist. Allfällige Fehler oder Ungenauigkeiten, die möglicherweise auf die benutzte Sekundärliteratur zurückzuführen wären, haben dabei keinen Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus. Eine Bewertung des Wahrheitswerts der Äußerungen würde hier den Bereich der Fiktionstheorie verlassen und in jenen der historischen Forschung übergehen. Kurz: Die Tiererzählung ist eine literarische, historische nichtfiktionale Erzählung. Bärfuss fordert zu Überzeugungen über die mit der Geschichte Australiens verknüpfte Geschichte des Koalas auf.

Aufgrund der Dichte an Nichtfiktionssignalen scheint diese Klassifikationshypothese von relativ großer Sicherheit. Gleichwohl lassen sich potenzielle Einwände formulieren.

(1) Ein erster Einwand könnte lauten, die intern fokalisierten Passagen (etwa über Ralph Clark, Arthur Phillip und Francis Barrallier) wiesen auf Fiktionalität hin. Bärfuss könne über diese mentalen Ereignisse nicht Bescheid wissen. Der Einblick in ihr Innenleben zeige folglich an, dass Bärfuss in diesen Passagen nicht zu Überzeugungen, sondern zu Vorstellungen auffordere.

(2) Ein zweiter Einwand könnte lauten, die paratextuelle Bezeichnung des Werks als ‚Roman' gelte für alle Werkteile gleichermaßen. Die Gattungsangabe auf der Makroebene zeige folglich an, dass Bärfuss auch in der Tiererzählung zu Vorstellungen auffordere.

(3) Ein dritter Einwand könnte lauten, die Tiererzählung werde nicht vom Autor Bärfuss erzählt, sondern von einem von Bärfuss verschiedenen fiktiven Erzähler. Folglich könne es sich bei den Sätzen nicht um das Ergebnis

nichtfiktionaler Äußerungen durch Bärfuss handeln. Vielmehr fordere Bärfuss zu der Vorstellung auf, ein fiktiver Erzähler schildere die Ereignisse.

Diese Einwände sind von unterschiedlicher Berechtigung.

(1) Zum ersten potenziellen Einwand lässt sich wiederholen, dass intern fokalisierte Passagen zwar ein Fiktionssignal, aber für sich genommen nicht hinreichend für die Fiktionalität einer Erzählung sind. Wie die Rekonstruktion des intertextuellen Kontextes gezeigt hat, beruhen auch die intern fokalisierten Passagen auf Recherchen. Der Gehalt der geschilderten mentalen Ereignisse ist aus Quellentexten – vor allem historischen Tagebüchern – übernommen. Insofern sind auch diese Sätze das Ergebnis nichtfiktionaler Äußerungen. Bärfuss fordert den Leser zu der Überzeugung auf, dass die Akteure die geschilderten Gedanken, Gefühle und Empfindungen hatten.

(2) Dem zweiten potenziellen Einwand lässt sich erstens entgegnen, dass er von einer unbegründeten Vorannahme einer Homogenität von literarischen Werken ausgeht. Es gibt keinen zwingenden Grund dafür, dass ein durch den Autor und/oder Verlag paratextuell als ‚Roman' bezeichnetes Werk keine nichtfiktionale Erzählung enthalten kann. Zweitens gilt auch hier, dass die Gattungsbezeichnung nur ein Fiktionssignal und kein hinreichendes Merkmal für Fiktionalität ist.

(3) Der dritte potenzielle Einwand beruht auf einer narratologisch unbegründeten Vorannahme. Das Vorhandensein eines vom Autor verschiedenen fiktiven Erzählers müsste begründet werden, indem gezeigt wird, inwiefern Bärfuss zur Vorstellung eines solchen auffordert. Im Falle von *Koala* ist die Annahme eines fiktiven Erzählers weniger gut zu begründen als die Annahme, dass es sich beim Erzähler um den Autor handelt. Der Einwand wäre, ließe er sich begründen, jedoch berechtigt. Könnte nachgewiesen werden, dass die Tiererzählung von einem fiktiven Erzähler präsentiert wird, ließe sich argumentieren, die Tiererzählung sei fiktional, weil Bärfuss zur Vorstellung eines von ihm zu unterscheidenden Sprechers auffordere.

Die Klassifikationshypothese scheint damit den Einwänden standzuhalten. Gleichwohl weisen sie darauf hin, dass die Hypothese zumindest von größerer Unsicherheit ist als jene zur Klassifikation der Brudererzählung.

FIKTIONAL: Rahmenerzählung: Das Buch

Die Bucherzählung kann auf der Basis des folgenden Clusters an Fiktionssignalen nach (F_E) als fiktional klassifiziert werden:

(1) *Die achronische Erzählweise und Zirkelstruktur.*

(4) *Die fehlenden zeitlichen, örtlichen und personellen Lokalisierungen der Ereignisse.*

(5) *Der Hinweis auf die Nutzung der Imagination als Erkenntnisinstrument.*
(6) *Der Untertitel „Roman".*

In ihrer Summe lassen diese Fiktionssignale den Schluss zu: Bärfuss intendiert reflexiv, dass sich der Leser vorstellt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen der Bucherzählung ausgedrückten (komplexen) Propositionen sei insgesamt wahr. Dabei beruht der Gehalt mindestens einer Teilmenge der Äußerungen nicht auf einem Wahrheitsbemühen von Bärfuss. Die textintern geschilderte Ordnung der erzählten Ereignisse kann nicht wahr sein. Hier tritt der Autor als mimetisch unzuverlässiger Erzähler seiner eigenen Geschichte auf.[26] Die Sätze wären auch isoliert betrachtet das Ergebnis fiktionaler Äußerungen. Kurz: Bärfuss fordert zu Vorstellungen über seinen Verarbeitungs- und Erkenntnisprozess nach dem Suizid seines Bruders auf.[27]

Die Klassifikationshypothese scheint relativ sicher. Zu zwei Fiktionssignalen, die auch für die Brudererzählung signifikant sind, kommen zwei weitere hinzu. Die achronische Erzählweise und der textinterne Hinweis auf die Nutzung der Imagination als Erkenntnisinstrument stärken die Hypothese und zeichnen eine Klassifikation der Bucherzählung als nichtfiktional als weniger plausibel aus.

Es ließen sich zwar dieselben potenziellen Einwände formulieren, die bereits bei der Klassifikation der Brudererzählung diskutiert wurden. Für die Bucherzählung wären diese Einwände aufgrund der starken Fiktionssignale im Text und Kontext jedoch weniger berechtigt. Insbesondere hat wiederum die Identifizierung des *Koala*-Erzählers mit dem Autor Bärfuss keinen Einfluss auf den Fiktionalitätsstatus, sondern weist darauf hin, dass Bärfuss statt über einen namenlosen, fiktiven Ich-Erzähler zu Vorstellungen über sich selbst auffordert.

6.2.4 *Klassifikation II*

FIKTIONAL: *Koala*

Koala kann auf der Basis der folgenden These zur Werkbedeutung nach (F_W) als fiktional klassifiziert werden.[28]

Im Kern ist *Koala* eine Auseinandersetzung mit dem Suizid. Bärfuss konfrontiert den Leser mit der radikalpessimistischen These: Der Selbstmörder

26 Zum unzuverlässigen Erzählen mit und ohne fiktiven Erzähler vgl. Köppe/Kindt 2011.
27 Auch die Bucherzählung könnte demnach als autofiktionale Erzählung klassifiziert werden, in der Bärfuss zu Vorstellungen über sich selbst auffordert.
28 Vgl. für das Folgende auch Lindblom 2020.

rettet sich aus einem unwürdigen Dasein aus angeborener Angst und sinnloser Arbeit – und dies zu Recht.

Dabei hängt die Werkbedeutung in entscheidender Weise von der fiktionalen Bucherzählung ab. In der Brudererzählung schildert Bärfuss die gegebene ‚Antwort': den Suizid seines Bruders. Die Tiererzählung dient der Suche nach einer Frage auf die Antwort. Bärfuss geht dem Pfadfindernamen des Bruders und damit dem Tier nach. In der Bucherzählung schildert er seinen Erkenntnisprozess und formuliert die „Frage auf die Antwort, die er uns allen gegeben hatte":[29] „Warum seid ihr noch am Leben? Warum verkürzt ihr nicht die Mühsal? Warum nehmt ihr jetzt nicht gleich den Strick, das Gift oder den Revolver, warum öffnet ihr nicht das Fenster, jetzt gleich?"[30]

Um zu dieser Frage und zu einer Erklärung für den Suizid seines Bruders zu gelangen, hat Bärfuss die Geschichte des Koalas und Australiens nachrecherchiert und der „Imagination […] die Funktion einer erkenntnistheoretischen Maßnahme zugewiesen".[31] Auf der Basis der historischen Tatsachen kommt er zu einem vorzustellenden Fazit: Der Suizid ist eine rationale Handlung. Wer die Angst mit Arbeit zudeckt, hinterlässt Abfall:

> Auch ich war der Arbeit verfallen, stand bei Tagesanbruch auf, erledigte mein Soll, legte mich nur schlafen, damit ich wieder frisch war für das nächste Tagwerk. Was ich damit schuf, war Abfall, ein großer Haufen Vergeblichkeit, eine Beschäftigung um der Beschäftigung willen. Es ist unnütz, rief mir etwas zu, was du tust, ist Ablenkung, es wird nicht helfen, nicht dir, nicht deinen Kindern, nicht der Welt. Und ich lernte, woher das Wort Arbeit kam, dass es einst eine Waise bezeichnet hatte, ein Kind ohne Eltern, das sein Brot selber verdienen musste, in Knechtschaft, in Sklaverei. Und so lebten wir, so lebte ich. Außerhalb der Schöpfung.[32]

Der Koala würde eine „andere Möglichkeit der Existenz"[33] vorleben. Doch für ein „Dasein, das der Faulheit gewidmet war",[34] ist – wie für seinen Bruder – in der Arbeitswelt der Menschen kein Platz. Auch Bärfuss kann sich diesem ewigen Streben nicht entziehen:

> Es würde einem nichts übrigbleiben, als von hier wegzugehen und zu vergessen und sich treu an die Routinen zu halten, die man übernommen hatte. Nicht zu spät nach Tagesanbruch aus dem Bett zu steigen und die Arbeit aufzunehmen,

29 Bärfuss 2014, 21.
30 Bärfuss 2014, 169–170.
31 Bärfuss 2014, 57.
32 Bärfuss 2014, 169.
33 Bärfuss 2014, 181.
34 Bärfuss 2014, 167.

> die man am Tag zuvor niedergelegt hatte. Und der nächste Tag und der übernächste würden genau so sein, von Vergeblichkeit, die man verdrängen musste, damit man an seinem Leben eine Freude finden konnte, die wiederum nötig war, um bei Kräften zu bleiben, damit man die Pflicht erfüllen konnte – ein ewiger Kreislauf, den zu durchbrechen bedeutete, sich aus der Gesellschaft der Menschen zu verabschieden und die Einsamkeit anzunehmen.[35]

Lukas Bärfuss macht sich also an die Arbeit und schreibt *Koala*. Damit endet die Bucherzählung mit ihrem Anfang und bringt den ‚ewigen Kreislauf' zum Ausdruck. Die Arbeit ist nie abgeschlossen. Kurz: *Koala* als Werk ist ein fiktionales, existenzphilosophisches Essay über den Suizid. Ein literarischer Anschlag auf die Existenz des Menschen ‚außerhalb der Schöpfung'.[36]

Die Klassifikationshypothese scheint relativ sicher. Um das Werk begründet als nichtfiktional zu klassifizieren, müsste ein umgekehrter Funktionszusammenhang zwischen den fiktionalen und nichtfiktionalen Werkteilen behauptet werden. Es wäre zu erläutern, inwiefern die Werkbedeutung von der nichtfiktionalen Tiererzählung abhängt und die fiktionalen Bruder- und Bucherzählungen dazu beitragen. Eine solche Umkehrung wäre insofern schwierig zu begründen, als die Tiererzählung Bärfuss dazu dient, die existenzphilosophische These von *Koala* zu entwickeln.

6.2.5 *Fazit: Eine Imagination als Essay*

Koala ist nach der vorgeschlagenen Theorie zunächst ein Mischfall: Die Brudererzählung ist fiktional, die Tiererzählung ist nichtfiktional, die Bucherzählung ist fiktional.

Im Rahmen einer Interpretation kann das Werk in einem zweiten Schritt sinnvoll als fiktional klassifiziert werden: Die Werkbedeutung, so die These, hängt in entscheidender Weise von den fiktionalen Werkteilen ab. Das Werk *Koala* ist demnach eine fiktionale Erörterung: eine Imagination als Essay.

---

35 Bärfuss 2014, 176–177.

36 In eine ähnliche Richtung zielen etwa die Interpretationen von Lubrich 2020, 34; Detken 2020, 64; Süselbeck 2017, 42–44; Meilaender 2017, 223–224; Steeg 2017, 235; Košenina 2014, 13; Bucheli 2014, 50. Für eine äußerst kritische *Koala*-Auslegung vgl. hingegen Zimmermann 2017.

KAPITEL 7

Zusammenfassung: Thesen

In der vorliegenden Untersuchung wurde der Versuch einer wechselseitigen Erhellung unternommen. Dabei wurden verschiedene Vorschläge erarbeitet: erstens zu einer literaturwissenschaftlich operationalisierten Definition von Fiktionalität und Nichtfiktionalität, zweitens zur Klassifikation von Max Frischs *Montauk* und Lukas Bärfuss' *Koala*.

In den *Annäherungs*-Kapiteln wurden Beschreibungen und Analysen von *Montauk* und *Koala* vorgenommen. So wurde das zu untersuchende Fiktionalitätsproblem schrittweise herausgearbeitet und eine breite Datenbasis generiert. Die Rekonstruktionen gingen den Weg vom Text zum Kontext zum Werk. Gegen Ende der Kapitel wurden vorläufige Listen von Fiktions- und Nichtfiktionssignalen aufgestellt, die zur Erklärung des Grenzfallstatus der Werke dienten. Ein auf der im Groben etablierten Unterscheidungspraxis und dem feststehenden Sprachgebrauch beruhendes und insofern intuitives Verständnis von Fiktionalität und Nichtfiktionalität war ausreichend, um zunächst die Gründe für die Unstimmigkeiten in der Forschung und Kritik zu benennen.

Derart wurde in das erste *Theorie*-Kapitel übergeleitet. In diesem wurden sechs pragmatische Fiktionstheorien rekonstruiert, die der Vorstellungskraft eine entscheidende Rolle in der Definition von Fiktionalität zuweisen. Die Auswahl wurde durch den Verweis auf die Ergebnisse philosophisch-literaturwissenschaftlicher Arbeiten begründet, an die mit dieser Untersuchung angeschlossen wurde. Die rekonstruierten Theorien gaben verschiedene Antworten auf die Frage, in welchem Verhältnis Fiktionalität, die Vorstellungskraft und das Handeln von Autorinnen und Autoren sowie Leserinnen und Lesern stehen. Dabei wurden signifikante Unterschiede hervorgehoben. Dies in erster Linie beim zugrunde gelegten Vorstellungsbegriff sowie den Fragen der Definitionsmenge, der Reichweite, der Entscheidungshoheit und der Notwendigkeit einer Gehaltsbedingung.

Im ersten *Anwendungs*-Kapitel wurden diese Fiktionstheorien auf *Montauk* und *Koala* angewendet. Es resultierten verschiedene Klassifikationsvorschläge und Erklärungen für den beobachteten Grenzfallstatus der Werke. Die vorläufigen Ergebnisse wurden dann im *Evaluations*-Kapitel geprüft. Die Leistungsfähigkeit der Theorien wurde relativ zu den definierten Gütekriterien des Erklärungspotenzials, der Adäquatheit und der Anwendbarkeit evaluiert. Durch die Anwendung auf die Grenzfälle ließen sich Stärken und

Schwächen der Theorien benennen. Als Zwischenfazit wurde die Vermutung geäußert, dass eine an die Bedürfnisse der Literaturwissenschaft angepasste Kombination dreier Theorien erfolgversprechend sein könnte.

Im zweiten *Theorie*-Kapitel wurde ein solcher Vorschlag zur Definition und Operationalisierung ausformuliert. Dabei wurden folgende aufeinander aufbauende und kompatible Definitionen fiktionaler und nichtfiktionaler Äußerungen (i), Erzählungen (ii) und Werke (iii) erläutert:

(i) Fiktionale und nichtfiktionale Äußerungen

(F_U) Eine Äußerung *U* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor *A* reflexiv intendiert, dass sich der Leser *L* vorstellt, die durch *U* ausgedrückte (komplexe) Proposition *p* sei wahr, und (ii) der Gehalt von *U* nicht auf einem Wahrheitsbemühen von *A* beruht.

(NF_U) Eine Äußerung *U* ist nichtfiktional genau dann, wenn der Autor *A* reflexiv intendiert, dass der Leser *L* glaubt, die durch *U* ausgedrückte (komplexe) Proposition *p* sei wahr.

(ii) Fiktionale und nichtfiktionale Erzählungen

(F_E) Eine Erzählung *E* ist fiktional genau dann, wenn (i) der Autor *A* reflexiv intendiert, dass sich der Leser *L* vorstellt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten (komplexen) Propositionen {*p, q, r*, …} sei wahr, und (ii) der Gehalt mindestens einer Äußerung der Äußerungen U_1–U_n nicht auf einem Wahrheitsbemühen von *A* beruht.

(NF_E) Eine Erzählung *E* ist nichtfiktional genau dann, wenn der Autor *A* reflexiv intendiert, dass der Leser *L* glaubt, die temporal geordnete und sinnhaft verknüpfte Menge der durch die Äußerungen U_1–U_n ausgedrückten (komplexen) Propositionen {*p, q, r*, …} sei wahr.

(iii) Fiktionale und nichtfiktionale Werke

(F_W) Ein Erzählwerk *W* ist fiktional genau dann, wenn (a) *W* nur fiktionale Erzählungen enthält oder (b) die Werkbedeutung von *W* entscheidend von den enthaltenen fiktionalen Erzählungen abhängt.

(NF_W) Ein Erzählwerk *W* ist nichtfiktional genau dann, wenn (a) *W* nur nichtfiktionale Erzählungen enthält oder (b) die Werkbedeutung von *W* entscheidend von den enthaltenen nichtfiktionalen Erzählungen abhängt.

Erzählungen sind nach dieser Theorie in ihrer Ganzheit fiktional oder nichtfiktional. Werke können aber Mischungen aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen sein.

Auf der Basis dieser Definitionen wurden in einem nächsten Schritt Fiktions- und Nichtfiktionssignale definiert (i) und ein mögliches Vorgehen zur systematischen Analyse des Fiktionalitätsstatus von Werken bestimmt (ii).

(i) Fiktions- und Nichtfiktionssignale

(S_F) Ein Text- oder Kontextmerkmal *M* ist relativ zu den Relationsgrößen *R** ein Fiktionssignal genau dann, wenn *M* zur Begründung einer Klassifikation als fiktional beitragen kann.

(S_{NF}) Ein Text- oder Kontextmerkmal *M* ist relativ zu den Relationsgrößen *R** ein Nichtfiktionssignal genau dann, wenn *M* zur Begründung einer Klassifikation als nichtfiktional beitragen kann.

* Relationsgrößen *R*: (i) Definitionen von Fiktionalität und Nichtfiktionalität, (ii) Zeit und Ort: Signifikanz des Merkmals im historischen Kontext

(ii) Methode

(1) Rekonstruktion Erzählungen E_1–E_n in Werk *W*
(2) Analyse Cluster *C* an Fiktions-/Nichtfiktionssignalen in Text und Kontext von *W*
(3) Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von E_1–E_n relativ zu *C*
(4.1) Bei einheitlichen Klassifikationen E_1–E_n: Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von *W*
(4.2) Bei uneinheitlichen Klassifikationen E_1–E_n:
(4.2.1) Interpretation *I* von *W*
(4.2.2) Zuschreibung Fiktionalitätsstatus von *W* relativ zu *I*

Die Anwendung der Methode führt zu begründeten Klassifikationshypothesen von gradueller epistemischer Sicherheit. Bei der Klassifikation einer Erzählung hängt die Sicherheit der Hypothese vom jeweiligen Cluster der Fiktions- oder Nichtfiktionssignale ab. Fiktions- und Nichtfiktionssignale werden dabei als historisch variable Text- und Kontextmerkmale verstanden, die mehr oder weniger deutlich auf die Erfülltheit der notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen für Fiktionalität bzw. Nichtfiktionalität hinweisen. Bei der Klassifikation eines Mischfalls als Werk hängt die Sicherheit von der Begründetheit und Plausibilität der Interpretation und der formulierten These

zur Werkbedeutung ab. Eine Klassifikation auf der Werkebene kann bei einem Mischfall ausbleiben, wenn die Unterscheidung zwischen einem fiktionalen Werk mit nichtfiktionalen Werkteilen und einem nichtfiktionalen Werk mit fiktionalen Werkteilen weder sinnvoll noch erhellend ist. Als Grenzfälle gelten auf allen Ebenen Klassifikationen von erhöhter epistemischer Unsicherheit.

Im zweiten *Anwendungs*-Kapitel wurde die vorgeschlagene Fiktionstheorie auf *Montauk* und *Koala* angewendet. Nach einer Rekapitulation der Ereignisfolgen und einer Re-Evaluation der in den Annäherungen aufgestellten provisorischen Listen von Fiktions- und Nichtfiktionssignalen wurden die Werke zunächst als Mischfälle aus fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen klassifiziert. (Dabei wurde zudem vorgeschlagen, den Begriff der autofiktionalen Erzählung für die Bezeichnung einer fiktionalen Erzählung zu reservieren, in der eine Autorin oder ein Autor zu propositionalen Vorstellungen über sich selbst auffordert. Dies im Gegensatz zum Begriff der autobiografischen Erzählung als Bezeichnung einer nichtfiktionalen Erzählung, in der eine Autorin oder ein Autor zu Überzeugungen über sich selbst auffordert.) Aufgrund des rekonstruierten Funktionszusammenhangs der Erzählungen wurde *Montauk* als nichtfiktionales, *Koala* als fiktionales Werk klassifiziert. Es wurden dann potenzielle Einwände gegen die Klassifikationshypothesen diskutiert und entkräftet. *Montauk* wurde im Kern als eine nichtfiktionale Selbstbetrachtung interpretiert, in der Frisch den Fokus auf sich selbst als Mann und Schriftsteller richtet. *Koala* wurde im Kern als eine fiktionale Erörterung des Suizids interpretiert, in der Bärfuss die Leserschaft mit einer existenzphilosophischen These konfrontiert.

∵

Im besten Falle hat die Untersuchung zweierlei geleistet. Erstens hat sie eine mit der Erzähltheorie und Interpretationstheorie verknüpfte sowie ausführlich hergeleitete und begründete Fiktionstheorie zur gewinnbringenden Anwendung in der literaturwissenschaftlichen Praxis formuliert. Zweitens hat sie durch die Beschreibungen, Analysen und Interpretationen sowie die ebenfalls ausführlich hergeleiteten und begründeten Klassifikationen von *Montauk* und *Koala* mit einigen Einsichten zur Frisch- und Bärfuss-Forschung beigetragen.

Literatur

Achermann, Eric, Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, 23–53.

Affolter, Hanspeter, *„Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren". Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs* Montauk, Zürich 2019.

Anglet, Andreas/Florian Radvan, Kommentar, in: Max Frisch, *Montauk. Eine Erzählung. Text und Kommentar*, Berlin 2011, 163–251.

Arnold, Heinz Ludwig, *„Was bin ich?" Über Max Frisch*, Göttingen 2002.

Arnold, Sonja, *Erzählte Erinnerung. Das autobiographische Gedächtnis im Prosawerk Max Frischs*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2012.

Australian National University, *First Fleet Ships and Passengers* [19.07.2018], https://history.cass.anu.edu.au/centres/ncb/first-fleet-ships-and-passengers (22.01.2022).

Bachmann, Ingeborg, *Werke*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, 4 Bde., München/Zürich 1978.

Bänziger, Hans, Leben im Zitat. Zu *Montauk*: ein Formulierungsproblem und dessen Vorgeschichte, in: Gerhard P. Knapp (Hg.), *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*, Bern/Frankfurt a. M./Las Vegas 1978, 267–284.

Bärfuss, Lukas, Was wir sind, sind wir durch unser Gegenüber. Zum 200. Todestag des Dichters Heinrich von Kleist, der den Menschen als Beziehungswesen entdeckte, *Der Bund*, 28.05.2011, 33–35.

Bärfuss, Lukas, *Koala. Roman*, Göttingen 2014.

Bärfuss, Lukas, Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist, in: L. B., *Stil und Moral. Essays*, Göttingen 2015, 108–130.

Bärfuss, Lukas, Dankrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2019 [Darmstadt, 02.11.2019], in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/lukas-baerfuss/dankrede (22.01.2022).

Banfield, Ann, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston et al. 1982.

Bareis, J. Alexander, *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*, Göteborg 2008.

Bareis, J. Alexander, Fiktionen als *Make-Believe*, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 50–67.

Barrallier, Francis, Barrallier's Journal. Journal of the Expedition, Undertaken by Order of His Excellency Governor King, into the Interior of New South Wales, in: *Historical Records of New South Wales*, Bd. 5: *1803, 1804, 1805*, hg. von Frank Murcott Bladen, Sydney 1897, 748–852, https://nla.gov.au/nla.obj-380756710/view?partId=nla.obj-381114706 (22.01.2022).

Barthelme, Donald, Departures, in: D. B., *Sadness*, New York 1972, 97–109.

Bisky, Jens, Von einem Tier, das mit Gefahren nicht rechnete, *Süddeutsche Zeitung*, 24.04.2014, 12.

Blainville, Henri de, Prodrome d'une nouvelle distribution systématique du règne animal, *Bulletin des Sciences, par la Société philomatique*, Paris 1816a, 105–124.

Blainville, Henri de, Sur une femme de la race hottentote, *Bulletin des Sciences, par la Société philomatique*, Paris 1816b, 183–190.

Blume, Peter, *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*, Berlin 2004.

Borkowski, Jan, *Literatur und Kontext. Untersuchungen zum Text-Kontext-Problem aus textwissenschaftlicher Sicht*, Münster 2015.

Bowes-Smyth, Arthur, *A Journal of a Voyage from Portsmouth to New South Wales and China in the Lady Penrhyn* […] *1787–1789–1789* [zusammengestellt ca. 1790], State Library of New South Wales, https://www.sl.nsw.gov.au/collection-items/arthur-bowes-smyth-illustrated-journal-1787-1789-titled-journal-voyage-portsmouth (22.01.2022).

Bubner, Nedialka, *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*, Hamburg 2005.

Bucheli, Roman, Die Verbesserung des Ich. Max Frischs biografische und ästhetische Metamorphosen, in: Hermann Korte (Hg.), *Text + Kritik 47/48: Max Frisch*, München [4]2013, 3–21.

Bucheli, Roman, Ein Requiem, gründlich erklärt, *Neue Zürcher Zeitung*, 06.03.2014, 50.

Clark, Ralph, *The Journal and Letters of Lt. Ralph Clark 1787–1792*, University of Sydney Library 2003, https://setis.library.usyd.edu.au/ozlit/pdf/clajour.pdf (03.01.2021).

Cobley, John, *The Crimes of the First Fleet Convicts*, Sydney 1970.

Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore/London 1999.

Currie, Gregory, What is Fiction?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43:4 (1985), 385–392.

Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990.

Currie, Gregory/Ian Ravenscroft, *Recreative Minds. Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford 2002.

Daniels, Norman, Reflective Equilibrium, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Summer 2020 Edition], https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/reflective-equilibrium/ (22.01.2022).

Danneberg, Lutz/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.), *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019.

Davies, David, *Aesthetics and Literature*, London/New York 2007.

Davies, David, Fictive Utterance and the Fictionality of Narratives and Works, *British Journal of Aesthetics* 55:1 (2015), 39–55.

Descher, Stefan et al., Probleme der Interpretation von Literatur. Ein Überblick, in: S. D. et al. (Hg.), *Literatur interpretieren. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie und Praxis*, Münster 2015, 11–70.

Detken, Anke, Ästhetik der Verantwortlichkeit, in: Tom Kindt/Victor Lindblom (Hg.), *Text + Kritik 227: Lukas Bärfuss*, München 2020, 63–69.

Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London 1998.

Ebel, Martin, Ach, dass wir wie die Beutelbären wären, *Tages-Anzeiger*, 05.03.2014, 23.

Eco, Umberto, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979.

Eco, Umberto, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, übers. von Burkhart Kroeber, München/Wien 1994.

Eggert, Hartmut, Historischer Roman, in: Harald Fricke et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York 2007, 53–55.

Elser, Lukas, „Suizid ist für mich keine Option“, *Zürcher Oberländer*, 30.12.2014, 9.

Frege, Gottlob, Über Sinn und Bedeutung, in: G. F., *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, hg. von Günther Patzig, Göttingen 2008, 23–46.

Freuler, Regula, Mit dem Nichts versöhnt, *NZZ am Sonntag*, 02.03.2014, 71.

Fricke, Harald, Definitionen und Begriffsformen, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, 7–10.

Fricke, Harald, Textanalyse und Textinterpretation. Erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Grundlagen, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft,* Bd. 2: *Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar 2013, 41–54.

Friend, Stacie, Imagining Fact and Fiction, in: Kathleen Stock/Katherine Thomson-Jones (Hg.), *New Waves in Aesthetics*, Hampshire/New York 2008, 150–169.

Friend, Stacie, Fictive Utterance and Imagining II, *Proceedings of the Aristotelian Society*. *Supplementary Volume* 85 (2011), 163–180.

Friend, Stacie, Fiction as a Genre, *Proceedings of the Aristotelian Society* 112:2 (2012), 179–209.

Frisch, Max, *Montauk. Eine Erzählung*, Frankfurt a. M. 1975.

Frisch Max, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, 7 Bde., Frankfurt a. M. 1976 (Bde. I–VI), Frankfurt a. M. 1986 (Bd. VII) [zit. GW].

Frisch, Max, *Aus dem Berliner Journal*, hg. von Thomas Strässle unter Mitarbeit von Margit Unser, Berlin 2014.

Gabriel, Gottfried, *Erkenntnis*, Berlin/Boston 2015.

Gabriel, Gottfried, *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur* [1975], Stuttgart ²2019a.

Gabriel, Gottfried, *Präzision und Prägnanz. Logische, rhetorische, ästhetische und literarische Erkenntnisformen*, Paderborn et al. 2019b.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.

Gertken, Jan/Tilmann Köppe, Fiktionalität, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York 2009, 228–266.

Gillen, Mollie, *The Founders of Australia. A Biographical Dictionary of the First Fleet*, Sydney 1989.

Glauch, Sonja, Fiktionalität im Mittelalter, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 385–418.

Golz, Jochen, Brief, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 2007, 251–255.

Goodman, Nelson, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge/London 1984.

Gottschalk, Jürn/Tilmann Köppe (Hg.), *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn 2006.

Grice, Herbert Paul, Meaning, *The Philosophical Review* 66:3 (1957), 377–388.

Grice, Herbert Paul, Logic and Conversation, in: Peter Cole/Jerry L. Morgan (Hg.), *Syntax and Semantics*, Bd. 3: *Speech Acts*, New York 1975, 41–58.

Hage, Volker, *Max Frisch*, Reinbek bei Hamburg 2011.

Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung* [1957], Stuttgart ³1977.

Hempfer, Klaus W., Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), 109–137.

Hempfer, Klaus W., *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*, Stuttgart 2018.

Iser, Wolfgang, Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?, in: Dieter Henrich/W. I. (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, 121–151.

Jurgensen, Manfred, *Max Frisch. Die Romane. Interpretationen* [1972], Bern/München ²1976.

Kardos, Anna/Christof Moser, „Selbstmord ist eine Kulturtechnik“, *Schweiz am Sonntag*, 09.03.2014, 13.

Kilcher, Andreas B., *Max Frisch. Leben, Werk, Wirkung*, Berlin 2011.

Kindt, Tom, *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Tübingen 2008.

Kindt, Tom, *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*, Berlin 2011.

Klauk, Tobias, Fiktion und Modallogik, in: T. K./Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 255–273.

Klausnitzer, Ralf, *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin/New York 2008.

Kleist, Heinrich von, Briefe, in: H. v. K., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München 1993a, 461–891.

Kleist, Heinrich von, Die Marquise von O …, in: H. v. K., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München 1993b, 104–143.

Klenner Niels, *Fehlendes Wahrheitsbemühen in literaturwissenschaftlichen Interpretationstexten* [unv. Diss., Universität Fribourg/Göttingen, in Vorb.].

Knapp, Gerhard P., Noch einmal: Das Spiel mit der Identität. Zu Max Frischs *Montauk*, in: G. K., *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*, Bern/Frankfurt a. M./Las Vegas 1978, 285–307.

Köppe, Tilmann, „Was ist Literatur?“ Bemerkungen zur Bedeutung der Fragestellung, in: Jürn Gottschalk/T. K. (Hg.), *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*, Paderborn 2006, 155–174.

Köppe, Tilmann, *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*, Paderborn 2008.

Köppe, Tilmann, Die Institution Fiktionalität, in: Tobias Klauk/T. K. (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014a, 35–49.

Köppe, Tilmann, Fiktive Tatsachen, in: Tobias Klauk/T. K. (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014b, 190–208.

Köppe, Tilmann, Theoretische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität, in: Tobias Klauk/T. K. (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014c, 298–312.

Köppe Tilmann, Fiktionalität in der Neuzeit, in: Tobias Klauk/T. K. (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014d, 419–439.

Köppe, Tilmann/Tom Kindt, Unreliable Narration With a Narrator and Without, *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), 81–94.

Köppe, Tilmann/Tom Kindt, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014.

Köppe, Tilmann/Jan Stühring, Against Pan-Narrator Theories, *Journal of Literary Semantics* 40 (2011), 59–80.

Köppe, Tilmann/Simone Winko, *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung* [2008], Stuttgart ²2013.

Konrad, Eva-Maria, *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, Münster 2014.

Košenina, Alexander, Vorsicht vor giftigen Eukalyptusblättern, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.03.2014, 13.

Krämer, Olav, Kommunikative Funktion oder Autonomie? Der Werkbegriff in neueren intentionalistischen Interpretationstheorien, in: Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.), *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019, 329–350.

Kraus, Esther, *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*, Marburg 2013.

Kroon, Fred/Alberto Voltolini, Fiction, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Winter 2019 Edition], https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/fiction/ (22.01.2022).

Lamarque, Peter/Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford 1994.

Lamarque, Peter, *The Philosophy of Literature*, Oxford 2009.

Lamarque Peter, *The Opacity of Narrative*, London/New York 2014.

Lehmann, Jürgen, Autobiographie, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 2007, 169–173.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.

Lewis, David, Truth in Fiction, *American Philosophical Quarterly* 15:1 (1978), 37–46.

Lindblom, Victor, Ist es wirklich so schlimm? Zur Fiktionalität und Erzählkonzeption von Lukas Bärfuss' *Koala*, in: Tom Kindt/V. L. (Hg.), *Text + Kritik 227: Lukas Bärfuss*, München 2020, 39–45.

Lindsay, Norman, *The Magic Pudding Being. The Adventures of Bunyip Bluegum and his Friends Bill Barnacle and Sam Sawnoff*, Sydney 1918.

Lubrich, Oliver, Kolonialismus als Metapher, in: Tom Kindt/Victor Lindblom (Hg.), *Text + Kritik 227: Lukas Bärfuss*, München 2020, 30–38.

Martin, Roger/Katharine Handasyde, *The Koala. Natural History, Conservation and Management* [1988], Sydney ²1999.

Matravers, Derek, *Fiction and Narrative*, Oxford 2014.

Mauelshagen, Claudia, *Montauk*: Fiktionalität, Faktizität und der intertextuelle Bezug auf Philip Roths Roman *Mein Leben als Mann*, in: C. M./Jan Seifert (Hg.), *Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*, Stuttgart 2001, 127–138.

Mayer, Hans, „Die Geheimnisse jedweden Mannes". Leben, Literatur und Max Frischs *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), *Über Max Frisch II*, Frankfurt a. M. 1976, 443–447.

Meilaender, Peter, Has the Restoration of the Sciences and Arts Tended to Purify Morals? Bärfuss, Rousseau, and the Mask of Civilization, in: Marie Gunreben/Friedhelm Marx (Hg.), *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, Würzburg 2017, 209–224.

Melville, Gert, Historie, in: Harald Fricke et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York 2007, 49–52.

Montaigne, Michel de, *Essais*, übers. und ausgewählt von Herbert Lüthy, Zürich 1953.

Morgenthaler, Walter/Marianne Steinberg, *Letzte Aufzeichnungen von Selbstmördern. Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen 1*, Bern 1945.

Motsch, Wolfgang, Satz, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, 362–363.

Moyal, Ann, *Koala. A Historical Biography*, Collingwood 2008.

Müller, Claudia, *„Ich habe viele Namen". Polyphonie und Dialogizität im autobiographischen Spätwerk Max Frischs und Friedrich Dürrenmatts*, München 2009.

Müller-Salget, Klaus, *Max Frisch*, Stuttgart 1996.

Patzig, Günther, Satz und Tatsache, in: G. P., *Tatsachen, Normen, Sätze. Aufsätze und Vorträge*, Stuttgart 1988.

Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge 1986.

Perry, George, Koalo or New Holland Sloth, in: Richard E. Petit (Hg.), *Perry's Arcana. A Facsimile Edition with a Collation and Systematic Review*, Philadelphia 2009, 160–164.

Petersen, Jürgen H., *Max Frisch* [1978], Stuttgart ^{3}2002.

Phillip, Arthur, *The Voyage of Governor Phillip to Botany Bay*, University of Sydney Library 2003, https://adc.library.usyd.edu.au/data-2/phivoya.pdf (03.01.2021).

Pink Floyd, Shine On You Crazy Diamond, von David Gilmour, Roger Waters, Richard Wright, *Wish You Were Here* (LP), Harvest 1975.

Reich-Ranicki, Marcel, *Max Frisch. Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1994.

Rösler, Wolfgang, Fiktionalität in der Antike, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 363–384.

Roth, Philip, *My Life as a Man*, New York 1974.

Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington 1991.

Ryan, Marie-Laure, Possible Worlds, in: Peter Hühn et al. (Hg.), *The Living Handbook of Narratology* [02.03.2012/27.09.2013], http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds (22.01.2022).

Ryan, Marie-Laure/Alice Bell, Introduction. Possible Worlds Theory Revisited, in: A. B./M.-L. R. (Hg.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Nebraska 2019, 1–43.

Scheuer, Helmut, Biographie$_1$, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 2007, 233–236.

Schlaffer, Heinz, Essay, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 2007, 522–525.

Schmeling, Manfred/Kerst Walstra, Erzählung$_1$, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 2007a, 517–519.

Schmeling, Manfred/Kerst Walstra, Erzählung$_2$, in: Klaus Weimer et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 2007b, 519–522.

Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie* [2005], Berlin/Boston ^{3}2014.

Schmitz, Walter, *Max Frisch: Das Spätwerk (1962–1982). Eine Einführung*, Tübingen 1985.

Schönborn, Sibylle, Tagebuch, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, 574–577.

Scholl, Anne-Sophie, Trauergesang auf die menschliche Natur, *Berner Zeitung*, 06.02.2014, 27.

Schröter, Julian, *Theorie der literarischen Selbstdarstellung. Begriff – Hermeneutik – Analyse*, Münster 2018.

Schütt, Julian, *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs*, Berlin 2011.

Schwitzgebel, Eric, Belief, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Winter 2021 Edition], https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/belief/ (22.01.2022).

Searle, John R., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969.

Searle, John R., The Logical Status of Fictional Discourse, *New Literary History* 6:2 (1975), 319–332.

Spörri, Balz, „Die Tat bleibt trotzdem unerträglich“, *Sonntagszeitung*, 02.03.2014, 37.

State Library of New South Wales, *From Terra Australis to Australia. Journals from the First Fleet*, https://www.sl.nsw.gov.au/stories/terra-australis-australia/journals-first-fleet (03.02.2021).

Stecker, Robert, Interpretation and the Problem of Relevant Intention, in: Matthew Kieran (Hg.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden, MA et al. 2006, 269–281.

Stecker, Robert, Intention and Interpretation, *Journal of Literary Theory* 2:1 (2008), 35–50.

Steeg, Christian van der, Die Wiederkehr der Naturgeschichten. Bärfuss & Co., in: Marie Gunreben/Friedhelm Marx (Hg.), *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, Würzburg 2017, 225–240.

Steier, Christoph, Fallen, Finten, Kammerspiele, in: Marie Gunreben/Friedhelm Marx (Hg.), *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, Würzburg 2017, 27–39.

Steinecke, Hartmut, Roman, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, 317–322.

Stephan, Alexander, *Max Frisch*, München 1983.

Stock, Kathleen, *Only Imagine. Fiction, Interpretation, and Imagination*, Oxford 2017.

Strässle, Thomas, Nachwort, in: *Max Frisch. Aus dem Berliner Journal*, hg. von T. S. unter Mitarbeit von Margit Unser, Berlin 2014, 173–190.

Strube, Werner, *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft. Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Definition, Klassifikation, Interpretation und Textbewertung*, Paderborn 1993.

Süselbeck, Jan, Der Pfeifer, der Seher, der Gefangene. Über den Prosaautor Lukas Bärfuss und seinen Ort in der Gegenwartsliteratur, in: Marie Gunreben/Friedhelm Marx (Hg.), *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, Würzburg 2017, 41–52.

Tschui, Silvia, „Denken ist immer möglich“, *Sonntagsblick*, 16.11.2014, 30.

Tugendhat, Ernst/Ursula Wolf, *Logisch-semantische Propädeutik*, Stuttgart 1983.

Turbet, Peter, *The First Frontier. The Occupation of the Sydney Region 1788–1816*, Kenthurst 2011.

Urweider, Raphael, Luki, in: Tom Kindt/Victor Lindblom (Hg.), *Text + Kritik 227: Lukas Bärfuss*, München 2020, 8–11.

Vendrell Ferran, Íngrid, *Die Vielfalt der Erkenntnis. Eine Analyse des kognitiven Werts der Literatur*, Paderborn 2018.

Vogel, Ruth, „Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, und was verschweigt es und warum?“ Max Frisch, *Montauk*: Einblick in die Typoskripte, *editio* 16 (2002), 117–134.

Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013.

Walton, Kendall L., Categories of Art, *The Philosophical Review* 79:3 (1970), 334–367.

Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*, Cambridge/London 1990.

Walton, Kendall L., Fictionality and Imagination – Mind the Gap, in: K. W., *In Other Shoes. Music, Metaphor, Emapthy, Existence*, Oxford 2015, 17–35.

Warning, Rainer, Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, 183–206.

Weidermann, Volker, *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*, Köln 2010.

Weimar, Klaus, Literatur, in: Harald Fricke et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York 2007, 443–448.

Werner, Jan C., Fiktion, Wahrheit, Referenz, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 125–158.

Willemsen, Roger, *Der Selbstmord. Briefe, Manifeste, literarische Texte*, Köln 2002.

Winko, Simone/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York 2009.

Wittgenstein, Ludwig, *Werkausgabe*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 2006.

Zetterberg Gjerlevsen, Simona, Fictionality, in: Peter Hühn et al. (Hg.), *The Living Handbook of Narratology* [03.04.2016/05.04.2016], http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictionality (25.01.2022).

Zimmermann, Elias, (Per-)Vertierung. Widerspruch und Biopolitik in Lukas Bärfuss' *Koala*, in: Marie Gunreben/Friedhelm Marx (Hg.), *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, Würzburg 2017, 99–114.

Zipfel, Frank, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.

Zipfel, Frank, Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, in: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York 2009, 285–314.

Zipfel, Frank, Fiktionssignale, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, 97–124.

Dank

Bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich um eine leicht überarbeitete Fassung einer Dissertation, die Ende 2021 an der Universität Freiburg (CH) angenommen wurde. Ich möchte allen, die auf ihre je eigene Weise zur Entstehung des Buches beigetragen haben, herzlich danken: Hans-Georg von Arburg, Matthias Aumüller, Zeno Bampi, Arnd Beise, Jan Borkowski, Adrian Brauneis, Evelyn Dueck, Emily Eder, Niklas Fischer, Gottfried Gabriel, Christoph Gschwind, Johannes Görbert, Sabine Haupt, Bastian Heiniger, Cornelia Herberichs, Michael Kienecker, Sylvia Kilchör, Martina King, Dana Kissling, Tobias Klauk, Niels Klenner, Sonja Klimek, Tilmann Köppe, Daniela Kohler, Stephan Kopsieker, Tobias Lambrecht, Emilie Lindblom, Jacqueline Lipp, Stefan Magnusson, Hans-Harald Müller, Ralph Müller, Vivien Ruffieux, Peter Schnyder, Schweizerischer Nationalfonds, Kathleen Stock, Franziska Thiel, Vera Urweider, Peter Utz, Christine Weder, Joel Weibel, Sylvia Zirden, Rüdiger Zymner u.v.m. Ein besonders herzlicher Dank gilt Tom Kindt, meinen Eltern und Iris. Sie haben das Buch ermöglicht.